دراسات فى

النَّقْدُ الأَدَبِىّ

بين النظرية والتطبيق

الدكتور

محمد مصطفى هدارة



اهـــــــداء2005

ا.د.عباس عبد الحميد
جامعة الإسكندرية

دراسات فى



بين النظرية والتطبيق

الدكتور
محمد مصطفى هدارة



تقديم

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين النجوم الثواقب الذين بأيهم اقتدينا اهتدينا وبعد.

فهذه دراسات فى النقد الأدبى تناولت جوانب نظرية شتى فى مذاهب واتجاهات نجمت فى النقد القديم والمعاصر، عرضت لها بالتحليل من خلال رؤية نقدية متكاملة غزلت نسيجها قراءات السنين فى الفكر العربى والغربى.

وكان من الطبيعى أن أصل النظريات بالنصوص الأدبية فى شتى أنواعها حتى تتضح معالم النظرية من خلال التطبيق النقدى. وبعض هذه الدراسات سواء أكانت نظرية أم تطبيقية كان محاضرة عامة أو مقالة فى صحيفة أو مجلة فلم تظفر بالهوامش والتعليقات التى ظفرت بها البحوث الأخرى، بيد أنها جميعا تلتزم المنهج العلمى وترتكز على أسس موضوعية، وتنتظمها رؤية خاصة تسعى إلى رسم ملامح نظرية نقدية عربية تنبع من قيمنا وتراثنا وشخصيتنا ومجتمعنا، مكتسبة من التراث النقدى العالمى ما يثريها وما تتآلف به مع روح العصر والحركة المنطلقة للإبداع البرىء من العبثية والهزل. وبالله التوفيق،

محمد مصطفى هدارة



القسم الأول

فى الاتجاهات النقدية

الباب الأول

فى نقد الحداثة

الفصل الأول

الحداثـة والتراث

ليس هناك مصطلح أدبي في تاريخنا الحديث والمعاصر أشد بريقا وصخبا من اصطلاح الحداثة ، فهو شديد الجاذبية ، بحيث لا يبقي أحد لا يحب الانتساب إليه والوصف به ، فما من أديب أو باحث ، مهما يكن شغفه بالتراث ، يحب أن يوصف بالقدم في آرائه ، أو أسلوبه ، أو منحاه الفكري ، ولهذا تسلل هذا المصطلح إلي حياتنا الأدبية تسللا نكيا دون أن نستشعر غرابته ، أو نتوجس منه، وبدأ الاختصام قليلا حول آثاره الإبداعية أو النقدية ، وكأنه اتجاه تجديدي يقاومه المحافظون علي التراث في استحياء ، بوصفه حلقة في سلسلة الخصومات التي شب أوارها بين القدماء والمحدثين في خلال عصور أدبية مختلفة .

لقد ارتبطت الحداثة في أذهان معظم الباحثين بحركة الزمن المندفعة للأمام ، ومن هنا كانت واجهتها الجذابة اللامعة التي لا تشي بمكنونها الحقيقي ، وأصولها التي تبعد عن كونها محاولة للتجديد في مجالات الإبداع الأدبي من شعر ورواية وقصة ومسرح ، أو في حركة النقد الأدبي التي دهمتها مصطلحات البنائية والسميولوجية والتفكيكية وغيرها .

بل إن مفهوم الحداثة انحصر عند بعض الباحثين في العلاقة بين الحداثة وحركة الشعر الحر ، أو مايسمي بقصيدة التفعيلة ، بحيث تصوروها مجرد ترخص عروضي لا يلبث أن ينكره الذوق العربي . وربما انحصر مفهوم الحداثة عند باحث آخر في إطار العلاقة بينها وبين ما يعرف بقصيدة النثر ، فهي لا تعدو أن تكون ثورة تحاول أن تعصف بالعروض العربي ، وقد يراها باحث ثالث من خلال إسقاط نظام السرد أو وجود البطل في الرواية الحديثة ، أو من خلال الثورة علي القواعد الكلاسيكية في المسرحية

والحقيقة إن الحداثة أخطر من ذلك بكثير ، فهي اتجاه فكري أشد خطورة من الليبرالية والعلمانية والماركسية وكل ماعرفته البشرية من مذاهب واتجاهات هدامة، ذلك أنها تتضمن كل هذه المذاهب والاتجاهات ، وهي لا تخص مجالات الإبداع الفني أو النقد الأدبي ولكنها تعم الحياة الإنسانية في كل مجالاتها المادية والفكرية علي السواء .

ولا بد أن نقرر منذ البداية أن الحداثة ارتبطت في نشأتها وفي مفهومها بالفكر الغربي ، وهي تعبير عن التحول الحضاري في أوروبا وأمريكا وواقعهما التاريخي ، وأن العالم العربي لم يعرفها إلا من خلال استيراده الذي لا ينقطع لنظم الحياة الغربية ، وأفلام التلفزيون والسينما والبلوجينز ، والروك آند رول ، والكوكاكولا ، جنبا إلي جنب مع الأسلحة المتطورة ، والوسائل التكنولوجية ، وأدوات الرفاهية .

ولا بد لي أن أقرر أيضا أن الغربيين يفرقون بين اصطلاح الحداثة Modernism للدلالة علي هذا الاتجاه الفكري الذي يعم الحياة الإنسانية بمنهجه الذي سوف نتحدث عنه ، وبين العصرية Modernity التي تعني إحداث تجديد وتغيير في المفاهيم السائدة المتراكمة عبر الأجيال ، نتيجة وجود تغير اجتماعي أو فكري أحدثه اختلاف الزمن . وهذه الحركة العصرية بدأت في أوروبا مع عصر النهضة دون أية مخاصمة بينها وبين التراث . بل لقد جعلت منه في اتجاهها الفكري أصلا من أصولها ، أما الحداثة بمفهومها الاصطلاحي فاتجاه جديد يشكل ثورة كاملة علي كل ما كان ، وما هو كائن في المجتمع .

ويصفها أحد الباحثين الأوروبيين بأنها زلزلة حضارية عنيفة ، وانقلاب ثقافي شامل ، وأنها جعلت الإنسان الغربي يشك في حضارته بأكملها ويرفض حتي

أرسخ معتقدات المتوارثة . ويصفها باحث آخر بأنها فن الرأسمالية والتصنيع المتصل المتزايد في السرعة ، وأنها تعرض الوجود للامعقول و لانعدام المعني. أما أدبها فهو أدب التكنولوجيا الذي جاء للقضاء عل الحقائق العامة المشتركة ، وعلي الأفكار التقليدية عن العلية .

ويعرف باحث أوروبي آخر الحداثة بأنها شغف بالمجهول يؤدي إلي تحطيم الواقع . ويصف أحد المبشرين بها فتنتها وخطر تأثيرها فيقول : إن فتنة الحداثة لا يمكن أن تقاوم حتي عندما تقود إلي السأم أو الانحطاط أو الموت البطئ .

ويري بعض الباحثين الأوروبيين أن للشاعر الفرنسي شارل بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧م) هو أول من قدم في مجال الأدب صياغة نظرية الحداثة ، وهي تقوم علي أساس أن كل ماهو مظلم بائس منحط في النظرة السائدة التقليدية ، يصبح في منظور الحداثة فاتنا مثيرا ، وأن الحداثة في الأدب قد تحددت منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر علي أساس النظرية البودليرية ، بحيث تتضمن استحداث علم جمال للقبح والبشاعة ، والإفلات من الواقع ، والوجود في حالة توتر مستمر ، وتذوق الغامض في حد ذاته ، وتعميم التجريد في شكل التعبير ، وإيجاد لغة جديدة لا تعترف بالدلالات والمواضعات علي أساس ما يسمي بكيمياء اللغة .

ويعرف رولان بارت Barthes (١٩١٥ - ١٩٨١م) الحداثة بأنها انفجار معرفي لم يتوصل الإنسان المعاصر إلي السيطرة عليه ، ويقول في الحداثة تنفجر الطاقات الكامنة ، وتحرر شهوات الإبداع في الثورة المعرفية ، مولدة في سرعة مذهلة وكثافة مدهشة ، أفكارا جديدة وأشكالا غير مألوفة ، وتكوينات غريبة ، وأقنعة عجيبة ، فيقف بعض الناس منبهرا بها ويقف بعضهم الآخر خائفا منها ،

هذا الطوفان المعرفي يولد خصوبة لا مثيل لها ، ولكنه يغرق أيضا .

وهذا المفهوم الذي حددته الثقافة الغربية للحداثة يتعارض مع المذاهب الواقعية والرومانسية والكلاسيكية ، ويتآلف مع التجريدية والتأثرية ، والتعبيرية ، والرمزية، والتكعيبية ، والسريالية إلي حد ما وهو يبدو في مظهره غريبا عن الفكر الماركسي، ولكنه في الحقيقة وثيق الصلة بهذا الفكر . وقد قيل إن ماركس بحث عن المطلق والخفي في التاريخ وفي العلاقات الاجتماعية حتي خرج بنظريته ، وهذا هو المنطلق نفسه الذي صدر عنه أصحاب الحداثة كما أن فكرة الإنسان الكامل التي يتبناها أصحاب الحداثة بوصف الإنسان مركز الكون تقابل فكرة الإنسان الكلي في الماركسية . وتتفق الحداثة مع الماركسية اتفاقا كاملا في الثورة علي المفاهيم السائدة في مجتمع ما ، وعلي تقاليده وتراثه ، وفي محاولة هدم كل ما هو أصيل وثابت فيه ، وتأتي العقيدة في مقدمة ذلك ، ولهذا لا نستغرب أن يكون معظم الداعين للحداثة في العالم الغربي من الشيوعيين المعروفين مثل لوي أراجون Aragon (١٨٩٧ - ١٩٨١م) وهنري لوفيفر Lefebvre ، وأوجين جرندال Grindal (١٨٩٥ - ١٩٥٢م) حتي رولان بارت كان مولعا بماركس ، وسنجد الداعين للحداثة في العالم العربي - دون تعيين أسمائهم - من أصحاب اليسار والباطنية والفكر القومي السوري وغير ذلك من تلك النحل الشاذة .

وقد تسللت الحداثة من الفكر الغربي إلي عالمنا العربي منبتة عن أرضها وعن الحضارة التي أوجدتها ، وعن الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي شكلت كيانها . ومن المؤسف أن عالمنا العربي قد دأب منذ اتصاله بالغرب في مفتتح العصر الحديث في أوائل القرن التاسع عشر . علي الوقوف موقف المتلقي لكل ما يموج به الغرب من مذاهب وآراء واتجاهات ، يروج لها الذين صنعهم الغرب علي عينه ، وقطعهم عن جذورهم ، وأقام جدارا بينهم وبين تراثهم .

ولا شك أن فصل الفكر عن دوافعه وعن سياقه التاريخي ، ونقله إلي بيئة غريبة عليه ، ومجتمع له تراثه وأصالته الفكرية وقيمه وعقيدته الدينية – وهذه الثوابت جميعا ترفض أن تخضع لرياح التغيير الغربية الوافدة – أمر يدل علي الرغبة الجامحة لدي الفئات المستغربة لترسيخ النموذج الغربي في حياتنا وفكرنا .

إن الحملة الفرنسية التي غزت مصر في أواخر القرن الثامن عشر كانت رمزا لغزو الفكر الغربي للعالم العربي والإسلامي ، وهو لا يزال مستمرا حتي اليوم ، وهو غزو منظم ، يقترن من حين لآخر بأشكال الحرب والحصار الاقتصادي . ومعني استمراره أن عالمنا العرب الإسلامي لا يزال متشبثا بثوابته ، أمينا علي تراثه وأصالته ، حافظا لعقيدته ، برغم كل محاولات الغزو الفكري والقهر الاقتصادي والعسكري طوال قرنين من الزمان . بل لعل هذا الغزو المستمر أحيا روح المقاومة ، وأوجد رد فعل قويا للدفاع عن الشخصية الذاتية لعالمنا العربي المسلم بكل مقوماتها وأصولها .

تسللت الحداثة إذن إلي عالمنا العربي ضمن حملة الغزو الفكري بظاهرها اللامع الجذاب الذي أوقع في شراكه من تلقاها بالمفهوم العام للتجديد أو المعاصرة ، حتي لقد ربط بعض الباحثين بينها وبين حركة الشعر الحر الذي ظهر في جيل الأربعينات كما سبق أن ذكرت . وفي رأيي أن تلك الحركة لم تكن قوية الانتماء للحداثة ، علي الرغم من وجود ظواهر مشتركة بينهما . فقد أضرب الشعر الحر عن التزام النظام الموسيقي للبحور العربية المعروفة ، ورأي أصحابه أن موسيقي الشعر ينبغي أن تكون نابعة من الألفاظ ذاتها ، مرتبطة بمدلولاتها ، كما ينبغي أن تكون انعكاسات للحالات الانفعالية عند الشاعر . وكان موقفهم من القافية مختلفا ، فبينما التزمها بعضهم – أيا كانت صور هذا الالتزام – تحرر منها آخرون تحررا

كاملا ، ورأوا أيضا التحرر من صيغ التعبير القديمة ، وإخضاع عناصر الشكل لدفقات شعورية متغيرة والاستعانة بالرمز حينا ، وبالأسطورة حينا آخر لتصوير أفكارهم ومشاعرهم واستبطان المعاني بدلا من وصفها وصفا خارجيا يعتمد علي السرد الممل . وبرغم كل هذه التغيرات ظل الشعر الحر علي وشيجة ما بالتراث، حين أبقي علي الوحدة الجزئية للبحور العربية وهي التفعيلة ، ليس هذا فحسب ، بل إن هذا النوع من الشعر لم يقطع صلته بالتراث . بل استدعي كثيرا من شخصياته وأحداثه ، ووجد أصحابه في التراث نفسه مسوغا لهدم الشطور المتساوية والقافية الموحدة واستخدام التفعيلة استخداما حرا ، كما تتمثل في الموشحات ، وفي محاولات الخروج علي الشكل التقليدي للقصيدة في العصر العباسي . ثم إنهم وجدوا المجددين في أوائل هذا القرن من رواد الحركة الرومانسية يبذلون محاولات لتغيير رتابة الوزن والقافية ، ويستعينون بالرمز لتعميق مضامينهم والإيحاء بظلال جديدة للتعبير الشعري ، وربما أغرق بعض أصحاب الشعر الحر في استخدام الأساطير اليونانية . وفي الخضوع لتأثير الشعر الغربي في لغة الشعر وبنائه التعبيري ، وتأثروا في ذلك باليوت T.S.Eliot ، وايمي لوول Amy Lowell وغيرهما من رواد مدرسة الشعر التصويري بصفة خاصة ، ولا نعدم من أصحاب هذه الحركة من جرفه التيار الماركسي الذي كان يلح علي هجر التراث ، ولكنني لا أري في النهاية أن حركة الشعر الحر مطابقة لمفهوم الحداثة كما سبق أن بينت أصوله الأولية في الفكر الغربي ، ولكنها كانت المدخل إليه . كان الشعر الحر محاولة للتجديد اختلفت أهداف أصحابها حول مواصلة التراث أو مقاطعته ، وكان الاختصام حول هذا الشعر وانتشاره في بيئات أدبية غير قليلة إيذانا لأصحاب الحداثة بولوج الميدان ، مع وعيهم بأن كل مذهب فكري حين يرتحل من بيئة لأخري ، ومن مجتمع إلي مجتمع آخر بحاجة إلي

تعديل مفهومه خضوعا لظواهر التغير في تلك البيئة وذلك المجتمع ، وأن الإبداع الأدبي والتفكير النقدي يخضعان للمستوي الحضاري والفكري في أمة من الأمم ، بحيث يصعب نقل تجاربهما الجاهزة إلي أمة أخري تختلف عنها فكريا وحضاريا.

ولهذا قدر المخططون لترويج الحداثة في العالم العربي إسهاما منهم في ترسيخ النموذج الغربي المتغلغل في حياتنا وثقافتنا أنها سوف تحدث صدمة للمجتمع ، ولكنهم كانوا عازمين بإلحاحهم علي استيعاب الفكر العربي هذه الصدمة وسريانها في كيانه لم يكن غريبا إذن أن يصدر علي أحمد سعيد الملقب بأدونيس (ودوره مرسوم بعناية في تاريخ فكرنا المعاصر) مع بيان الحداثة صدمة الحداثة ليشعر بأهميتها اجتذابا للناس إليها ، وليس تنفيرا منها . وهو لا يستطيع أن يتهرب من تعريف الحداثة بوضعها في إطارها الصحيح ، ولكنه لا يرسم لها صورة متكاملة إلا من خلال بحوث ظهرت في سنوات متوالية ، يقول : " إن الحداثة رؤيا جديدة وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج : تساؤل حول الممكن ، واحتجاج علي السائد، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر أي التناقض والتصادم بين البني السائدة في المجتمع ، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البني التي تستجيب لها وتتلاءم معها " .

إن أدونيس في هذا التعريف يكشف عن الوجه الحقيقي للحداثة فهي لا تستهدف أصلا الحركة الإبداعية أو النقدية ، بل هي مذهب فكري يتمرد علي الواقع الاجتماعي ، ويثور علي الأنظمة السائدة مطالبا بالتغيير . ونراه أكثر وضوحا في موضع آخر من كتاباته حين يصف الحداثة بأنها (تجاوز الواقع أو اللاعقلانية ، أي الثورة علي قوانين المعرفة العقلية ، وعلي المنطق وعلي الشريعة، من حيث هي أحكام تقليدية تعني بالظاهر .. هذه الثورة تعني بالتوكيد علي الباطن، وتعني الخلاص من المقدس والمحرم وإباحة كل شئ للحرية) .

إن أدونيس في هذا النص أكثر صراحة وجرأة ، وهو ينقل مفهوم الحداثة الغربي - كما بينت أصوله - دون تمويه . ويمد سطوة الحداثة إلي أبعد بكثير من مجال الإبداع الأدبي والنقد ، ليحاول أن يعصف بالشريعة ويتحلل من كل المقدسات والمحرمات ، ليبيح المجتمع للفوضى والانحلال بدعوي الحرية .. وهو يعترف بأن تلك الحركة لا عقلانية ، وبلا منطق ويحاول أن يربط بينها وبين الباطنية ممزقا كل قناع يمكن أن يحجب الصورة الحقيقية الشوهاء للحداثة .

ويحاول أدونيس إيهامنا بوجود (حداثة عربية) . وكأن هذا المذهب الخبيث قد مكن له في فكرنا العربي المسلم ، واصطنعناه كما سبق أن اصطنعنا الرومانسية والواقعية وغيرهما من المذاهب الأدبية التي صدرها لنا الفكر الغربي ، ولم تكن لها الخطورة العظمي للحداثة التي تطالب بتدمير كل فضيلة ثابتة في المجتمع ، وكل قيمة سامية في الفكر ، فهو يدعي أن ما أسماه بالحداثة العربية يعتمد (علي مقاييس مستمدة من (إشكالية) القديم والمحدث في التراث العربي ، ومن التطور الحضاري العربي ، ومن الفكر العربي الراهن ، ومن الصراع المتعدد الوجوه الذي يخوضه العرب) وفي هذا النص محاولة لتمييع مفهوم الحداثة ، إذ لا محل لوجود حداثة عربية ، باعتبار محاولة نزعها من مسارها وفكرها ومجتمعها ، وتطبيقها علي العالم العربي .

فالأمر يتعلق بفرض الحداثة الغربية علي الفكر العربي ، ولا يتعلق باستجابة هذا الفكر لمفهوم الحداثة وتفاعله معها ، وإضافته إليها بما يحقق نسبتها إليه .

ومن قبيل هذا الإيهام ادعاء وجود الحداثة - بمفهومها الغربي الخالص - في تراثنا الفكري ، مع أن الحداثة - كما رأينا - انقطاع تام عن الماضي وثورة علي الحاضر ، ولم يكن في تراثنا ما يشبه ذلك أو يوازيه لكن أدونيس أراد أن يجعل

الحداثة إرادة تغيير وهدم لكل نظام ثابت في أي زمن وعصر ، وعلي أساس فكرة الثابت والمتحول ، فالثابت هو كل فكر أصيل متبع يرتبط بالماضي أو بعقيدة ثابتة ، أو سلطة شرعية والمتحول هو كل ابتداع يتمثل في التمرد علي العقيدة والخروج علي السلطة الشرعية . وتحقيقا لهذا المفهوم ُعدَّ من الحداثة كل صراع بين النظام القائم علي السلفية والثورة الداعية لتغيير هذا النظام ، وأدخل في مفهوم الحداثة كل الحركات الثورية السياسية والاجتماعية بدءا من الخوارج ، وانتهاء بثورة الزنج ، ومرورا بالقرامطة والحركات الثورية المتطرفة الرافضة ، وأدخل في هذا المفهوم أيضا كل الحركات الفكرية الثورية المتمثلة في الاعتزال والإلحاد والصوفية . إن الحداثة تمثل في رأي أصحابها (تدمير القداسة ومقاربة الخطيئة) ويعبر عن هذه الفكرة أدونيس تعبيرا إبداعيا في قصيدته (لغة الخطيئة) ناسفا كل علاقة تربط بينه وبين التراث ، ممجدا الخطيئة أو الصاعقة التي تنتهك القداسة منكرا سلطة الدين ، ماحيا العقوبة والثواب ، ناظرا للألوهية بفكر باطني يقول :

أحرق ميراثي أقول أرضي

بكر ولا قبور في شبابـــــي

أعبر فوق الله والشيطان

(دربي أنا من دروب الإلــــه

والشيطان)

أعبر في كتابـــــي

في موكب الصاعقة المضيئـــة

في موكب الصاعقة الخضــراء

أهتف : لا جنة ، لا سقوط بعدي

وأمحو لغة الخطيئـــــــــة .

وتمشيا مع ادعاء أدونيس وجود حداثة في التراث بالمفهوم السابق ومحاولة فرض وجود (حداثة عربية) نراه يوجد معادلات بالغة الخطورة ، كقوله " أبو نواس شاعر الخطيئة لأنه شاعر الحرية ، فحيث تنغلق أبواب الحرية ، تصبح الخطيئة مقدسة) . ويحاول أن يوجد أساسا نقديا يسوغ به الخطيئة عند أبي نواس ، بوصفها حداثة ، حين يقول (إن أبا نواس فصل الشعر عن الأخلاق والدين ، رافضا حلول عصره ، معلنا أخلاقا جديدة هي أخلاق الفعل الحر والنظر الحر أخلاق الخطيئة) . ولا يلبث أن يكشف عن فكره الحداثي الهدام للتراث ، فهو لا يعده غير معلم تنبغي الثورة عليه وتجاوزه ، ولا يجب التوافق معه والاستيحاء منه ، يقول : " التراث المكتوب مهما يكن غنيا لا يصح أن يكون بالنسبة إلي المبدع أكثر من أساس ثقافي يؤكد به التجاوز والتخطي ، لا الانسجام والخضوع " .

ويسلط أدونيس المذهب الحداثي الغربي في كل أصواله - وإن حاول إلصاق نسبة العربية إليه - علي الشعر ، فيطالب الشاعر المحدث بأن يعارض (الثبات بالتحول ، والمحدود باللامحدود والشكل المنغلق الواحد المنتهي بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي) ثم يطالبه بأن (يعلم أن الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة وصار عالما فسيحا من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية فيما وراء الحد والنوع ، وفيما وراء كل قاعدة وكل تعليق) .

وترجمة هذه التعابير المبهمة التي تتصل بمضمون الشعر وشكله علي السواء أن الشاعر المحدث مطالب بالثورة والتمرد علي كل نظام سائد ، واصطناع الإباحة المطلقة بلا منطق وبلا حدود ، وإسقاط كل ما يتعلق بالتراث ، وكل ما يتصل بنظام القصيدة العربية

ولما كانت الحداثة هدما لكل نظام وقاعدة ، دون أن توجد نظاما وقاعدة ، أصبح العبث الفكري سمة بارزة فيها ، وسقطت في ظلمات الغموض وألغاز الطلاسم ، بدعوي أن " الشعر نوع من السحر لأنه يهدف إلي أن يدرك مالا يدركه العقل " . ولا أدري أي فكر يمكن أن يعبر عنه الشعر إن كان لا يدرك بالعقل . ويترتب علي ذلك قول أصحاب الحداثة إن (الشعر نقيض الوضوح لأن الوضوح يجعل من القصيدة مسطحا بلا عمق) ، وأعجب كيف يمكن أن نحكم بعمق الفكرة في غياب الإدراك العقلي .

ومن الطبيعي أن يسقط أصحاب الحداثة من العرب البحور الشعرية بل نظام القصيدة العربية بوصفه جزءا من التراث الذي يستهدفون محوه ولا يجد أدونيس حرجا في ادعاء أن الخليل بن أحمد لم يقصد باستخراجه البحور الشعرية أن تكون قاعدة للشعر العربي ، (إنما وضعها لكي يؤرخ بها للإيقاعات الشعرية المعروفة حتي أيامه) . كذلك كانت اللغة نفسها موضعا لاصطناع الحداثة ، فهي عامل أساسي في التراث ، يستحيل أن يكون بمنأي عن معاول هدم الحداثة ، وفي هذا يقول أدونيس : " إن الشعر لا يكون شعرا إلا بتباعد لغته عن اللغة القاموسية والتراثية واستعمالاتها المألوفة " .

وقد طالب أصحاب الحداثة بإسقاط لغة التعبير الواضح التي لا تنسجم مع غموض شعر الحداثة ، واختاروا لشعرهم لغة الإشارة والألغاز وقد وجدوا في لغة الباطنية والمتصوفة المغرقين في الغموض بغيتهم في التعبير ، حتي إن رواد الحداثة العربية ، حين يشيرون إلي التراث فلا يعنون في المضمون غير ماسبق أن أشرت إليه ، وهو الذي تعنيه كلمة (المتحول) . ولا يعنون في الشكل إلا لغة الباطن والغموض الصوفي ، فشعر الحداثة كما يقول أدونيس (يكون مجالا لخلخلة

وإذا تركنا أدونيس لنتقصي مفهوم الحداثة عند المروجين الآخرين لهذا المذهب الفكري بين العرب ، وجدنا شريكة حياته وفكره ومعتقداته خالدة سعيد تفرق في بحث لها بين الجدة والحداثة فتقول : " لا يكون الجديد حديثا بالمعنى الذي استقر للحداثة ، إلا إذا كان يطرح القضايا الأساسية للحداثة " ، ثم تعترف بأن القضية الأساسية للحداثة صراعها مع المعتقدات والقيم ، وأنها (ثورة فكرية وليست مجرد مسألة تتصل بالوزن والقافية ، أو بقصيدة النثر ، أو نظام السرد ، أو البطل ، أو إطار الحدث ، أو تطوير الشكل المسرحي ، على الرغم من أنها حاولت في موضع آخر أن توجد رابطة عضوية بين الحداثة وحركة الشعر الحر . وقد سبق أن بينت أن حركة الشعر الحر من حيث واقعها التاريخي ومن حيث تجردها من القضايا الفكرية للحداثة بعيدة عن أن تكون من الحداثة . وتردد خالدة سعيد ما حاول أدونيس فرض وجوده ، وهو ما أسماه بالحداثة العربية ، برغم أنها خليط من الحداثة العباسية والحداثة الأوروبية . وهي نعني بالحداثة العباسية ألوان التمرد والمروق التي سبق أن أشار إليها أدونيس ، إلى جانب اصطناع لغة الباطن والغموض الصوفي ولا يبقي من زعمها إلا الحداثة الأوروبية وهي وحدها التي تفرض نموذجها وفكرها علي المروجين لها في العالم العربي .

وتكشف خالدة سعيد في بحثها عن أمرين خطيرين يتصلان بالمفهوم الأصيل للحداثة وهما العلمانية والماركسية ، أما العلمانية فتتمثل في إشادتها بفكر طه حسين وعلي عبد الرازق لأنهما خاضا (معركة زعزعة النموذج بإسقاط صفة (الأصلية) فيه ، ورده إلي حدود الموروث التاريخي ، وتأكيدهما أن الإنسان يملك موروثه ولا يملكه هذا الموروث ، ويملك أن يحيله إلي موضوع للبحث العلمي

والنظر ، كما يملك حق إعادة النظرفيما اكتسب صفة القداسة ، وحق نزع الأسطورية من المقدس) .

وتؤكد الباحثة الاتجاه العلماني بالإشادة بكل (قطيعة مع المرجعية الدينية والتراثية) . وأما الماركسية فهي تؤصل علاقتها بالحداثة عن طريق ماتسميه بالواقع التاريخي الذي تجعل له سلطانا بديلا عن سلطان الدين والتراث ، وعن طريق إقرارها بأن ماركس نقل الميتافيزيقا إلي المجتمع ، وهو ماتصطنعه الحداثة. ويلتقي عبد الله العروي مع خالدة سعيد في إيجاد علاقة وثيقة بين الحداثة والماركسية وضرورة إسقاط التراث بكل قيمه وأشكاله ، فهو يصور في كتابه (العرب والفكر التاريخي) العوائق التي تحول دون انتشار مفهوم الحداثة في المجتمعات العربية التي تعيش – في رأيه – في مرحلة التأخر والسلفية – وكلتهما صنوان – وهو يدعو هذه المجتمعات إلي اكتساب الليبرالية من خلال منظور ما أسماه بالتاريخانية الماركسية . وهو يميز بين الماركسية بوصفها منهجا للتحليل ، والماركسية بوصفها واقعا اجتماعيا ، والأولي تقتصر في رأيه علي اتباع النماذج والتجمد عند تطبيق بعينه ، وهو ما لا يتفق والحداثة ، أما (التاريخانية) المرتبطة بالفعل والتغيير فهي التي تسمح بفهم الليبرالية وتمثلها ، وهي التي تدعو إلي مايسميه ب (تحديث) المجتمع و (تثوير) الواقع وتغييره ، ويؤكد عبد الله العروي اتصال مفهوم الحداثة بالماركسية فيقول : " منذ النهضة ونحن نعيش بأجسامنا في قرن ، وبأفكارنا وشعورنا في قرن سابق ، بدعوي المحافظة (علي الروح الأصلي) وتلك كانت خدعة من القسم المتأخر في نفسياتنا وفي مجتمعنا ، لاستمرار التأخر واستغلاله ، وستبقي مسألة الخصوصية والمميزات مطروحة ، لكن في نطاق الاعتراف بوحدة التاريخ ، ونفي إمكانية الوفاء الدائم لنمط أصيل . الغرض من التحليل التاريخي هو أن نفصل آخر الأمر الخصوصية عن الأصالة ، والأولي

حركية متطورة والثانية سكونية متجمدة ملتفتة إلي الماضي " .

ويكمل الدكتور كمال أبو ديب رسم حدود الحداثة في فكر المروجين لها في العالم العربي ، وهو يسير علي درب أدونيس وجماعته الذين يحاولون ادعاء وجود (حداثة عربية) ليست نسخة من الحداثة الغربية ، علي أساس وجود ظواهر حداثية في تراثنا ، كما سبق أن بينت ، ولكن لا يلبث هذا الباحث أن ينكر علاقة الحداثة بالماضي قائلا إن الحداثة تقدم ، وكل تقدم انفصام عن ماض ، ورفض لما هو قائم وبحث عن بديل له . وفي هذا القول عدد من المغالطات المقصودة فهو يريد أن يثبت في عقولنا أن الحداثة تقدم ، والحداثة من الناحية الاصطلاحية مذهب فكري ، والمذهب الفكري قد يكون تقدما ، وقد يكون تأخرا وتدميرا للمجتمع . كذلك ليس من اللازم أن يكون أي تقدم انفصاما عن الماضي ، بل يمكن أن يكون بناء عليه ، واستكمالا له . وليس من الضروري أيضا أن يكون رفضا لما هو قائم ، بل يمكن أن يكون تعديلا وتصحيحا له . ولكن الباحث واقع في أسر النموذج الغربي للحداثة ولهذا يعرفها بأنها رفض للماضي والحاضر ، وبأنها تراهما مسارا واحدا ، ونظرا لكونها حركة ثورية تدميرية ، فهي تنظر إلي هذا المسار علي أنه (مسار قمع الإنسان وتدمير طاقاته الروحية والفكرية الكامنة) . وكأن الحداثة التي سوف تحل محل التراث ومحل الواقع الراهن هي التي سوف تنقذ الإنسان بتحرير روحه وفكره ، وتجريده من ماضيه وحاضره ، واعدة إياه بالمستقبل ، دون أن تحدد له شكلا لهذا المستقبل ، فهو مستقبل موهوم أشبه بالحلم والخرافة ، بل إن أبا ديب نفسه يصفه بقوله (مستقبل حلمي جنيني لا ملامح له) ، إنه جنة ماركس التي وعد بها المخدوعين من أتباعه ، وهي أشد غموضا من اليوتوبيا التي حلم بها أصحاب الفلسفة المثالية والرومانسيون .

ويضع كمال أبو ديب الحداثة في وضعها الصحيح بالنسبة للعقيدة والتراث ، موضحا طبيعتها العلمانية الإلحادية ، فهو يقول " إنها انقطاع معرفي ، ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث في كتب ابن خلدون الأربعة، أو في اللغة المؤسساتية والفكر الديني وكون الله مركز الوجود . الحداثة انقطاع لأن مصادرها المعرفية في اللغة البكر والفكر العلماني وكون الإنسان مركز الوجود " وهذه النقطة الأخيرة (كون الإنسان مركز الوجود) يلح عليها أصحاب الحداثة إلحاحا عنيفا بدعوى أن الحداثة تكتشف الذات الإنسانية ، وهذا الاكتشاف لا يتم في وعي هذه الذات ووضعها في إطارها الإنساني الصحيح بإيجاد علاقة سوية بينها وبين الخالق وبين الكون ، بل يتم هذ الاكتشاف (في إيهام اللاوعي وانشحانه بالرغبات المكبوتة ، والشهوة المقموعة ، ثم اكتشاف الإنسان ومركزيته في الوجود بانهيار السلطة الإلهية المطلقة ، ولا مشروعية السلطة السياسية المطلقة) ويتم هذا الاكتشاف أيضا في ضوء المفاهيم الماركسية التي تتغنى (بآفاق الحرية الفردية ، وتحرر الطبقات الفقيرة ، وتتامى فاعليتها ، ودورها في صنع النظام الاقتصادي والسياسي) كما يقول أبو ديب .

كذلك يكشف أبو ديب عن الوجه القبيح للحداثة في كونها رفضا للسلطة أيا كانت ، دينية أم سياسية أم اجتماعية أم فكرية ، ويقول إن أولي سمات السلطة في الفكر الديني تأسيس الأشكال ، أي الممارسة الطقسية ، لذلك يقوم الفكر الديني علي مفهوم التحريم والتحليل ، والحداثة ليست رفضا للشكل فقط ، بل هي رفض للتشكيل أيضا ، ونراه يشيد بأبي نواس لاستخدامه الحداثة في الاقتباس بنقل الآيات القرآنية - كما يقول - من سياقها المقدس إلي السياق المدنس تعبيرا منه - في رأي الباحث - عن رفضه للسلطة الدينية ، وذلك حين يقول :

أثن علي الخمر بآلائها وسمها أحسن أسمائها

ولا توجد – في رأيي – أدني صلة بين بيت أبي نواس وأية آية قرآنية ، فهو تشابه لفظي لا يعني هذا الاستنتاج الموهوم بنقل المعني من المقدس إلي المدنس ، وهو ما تحرص عليه الحداثة والمروجون لها .

وإذا كان أبو ديب قد اتفق مع أدونيس في إيجاد علاقة موهومة بين الحداثة والتراث تشكل ما يسميانه بالحداثة العربية فهو يختلف معه في طبيعة هذه الصلة حين يقول :

" كل حداثة سابقة تبدو حداثة هامشية جزئية بالقياس إلي الحداثة المعاصرة . إن أبا الهندي وأبا نواس وأبا تمام يمثلون حسا بالخلخلة في بنية الثقافة العربية، أما الحداثة المعاصرة فإنها تمثل انشراخا عميقا عمق الهاوية ، انسلاخا يكاد أن يكون كليا ضمن بنية هذه الثقافة " .

وفي إطار رفض الحداثة السلطة بأشكالها المختلفة يصور أبو ديب تهجم الحداثة علي التراث في مجال الإبداع الأدبي بأنه رفض لسلطة النموذج وقد حشد تحت هذا العنوان كل العيوب التي يمكن أن توجه إلي نص شعري ما ، بوصفها خصائص ثابتة لا تتغير في أي نموذج قديم ، كالتقريرية والوصفية ، والخارجية، والسرد المباشر ، وتقليص التجربة الإنسانية والصيغة الإيقاعية الرتيبة ، وإخضاع الهاجس الشعري لقواعد النظام العروضي ، والفصل بين المعني والمبني، وبين الفكر والأداة ، والفهم المحدود . وهذه الخصائص الموهومة للشعر العربي ليست إلا عيوبا تبرأ منها النماذج الرفيعة التي يزخر بها تراثنا الشعري ، والتي كانت تعبيرا صادقا عن تجارب أصحابها الذاتية ، وعن رؤيتهم لمجتمعاتهم الإنسانية . ومن التبجح بالباطل تحويل العيوب إلي خصائص ثابتة للشعر العربي

ثم يضيف الباحث إلي هذه الخصائص المعيبة صفة [illegible] وبقاء لغة الشعر من

الالتباس ، وسيادة مفاهيم السلطة الدينية علي النص ، وتلك نواح تزيف بها الحداثة مفهوم العمق والأصالة والتعبير عن ذات الإنسان وحريته ، فكأن أصحاب الحداثة يريدون أن يلصقوا بتراثنا الشعري خصائص هي في أصلها عيوب بكل المقاييس النقدية القديمة والحديثة ، وفي الوقت ذاته نراهم يحولون بعض العيوب كالغموض في المعني وقصور اللغة عن التعبير إلي خصائص ذات قيمة فنية عالية، هي من نصيب شعر الحداثة ، دون الشعر العربي الموروث .

ولابد أن نتوقف قليلا لنجلو فكرة علاقة الحداثة باللغة ، فأصحاب الحداثة يرون في اللغة أيضا شبحا للسلطة التي يكرهون وجودها لكراهيتهم أي نظام سائد . يقول أبو ديب في ذلك : " الحداثة لاتري موت اللغة فقط ، بل تراها لغة مكبسة محشوة بالسلطة " قوة ضخمة من قوي الفكر المتخلف التراكمي السلطوي " . ولما كانت اللغة موروثة لهذا تصبح مرفوضة من المحدثين ، يقول أحد مروجي الحداثة في ذلك " لغة الحداثة هي اللغة النقيض لهذه اللغة الموروثة " .

ويفسر آخر موقف الحداثة من اللغة فيقول : " الحداثة تدمير للقواعدية فيها ، ومحاولة لإعادتها إلي بناها اللاقاعدية اللامتشكلة ويتم ذلك في الحداثة عن طريق تدمير بنية الجملة الدالة بما هي نسق واضح من القواعد المنفذة ، وتحويل الجملة إلي سلسلة من الإمكانات والتداخلات " .

ومثلما تبحث الحداثة عن المستقبل الوهمي يبشر دعاتها بلغة المستقبل " بعد تفجير اللغة الحاضرة والتجريب المنهك بحثا عن لغة جديدة " لغة إلغازية تبتعد عن اللغة الجماعية ، لغة باطنية سرية كالتي وجدها المحدثون المبدعون عند النفري والحلاج وأمثالهما من المتمردين علي العقيدة والسلطة الشرعية ، لغة تعيدالعالم . كما يقول أبو ديب - الي سديم أولي يؤسهس ويوسوس فقط ، دون أن يسمي

ويبلور ويجمد الحداثة تقرأ المبهم الصلد الصخرة التي غمضت علي تلك الحساسية الصدئة ، وهو يفسر هذه المهمة للغة من خلال قصيدة لأدونيس يقول فيها

سنعلن آية الأحشاء وسوسة السديم الأولي
ونفكك اللغة الدفينة
في غابة الأشياء نقرأ صخرة
غمضت ونسمع ماتوشوش ياسمينه
ويدور في خلد الحقول
الحب زهرة رغبـــــة
والشعر فاتحة العقول

إن الحداثة كما يقول دعاتها تدمر العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات والأشياء ، فلا تعود الكلمة إشارة إلي الشئ وتسمية له ، بل تصبح استثارة لأنواع مختلفة من السياق . وهم يسمون اللغة العادية (التواصلية) بمعني أن لفظة باب تشير إلي موجود فيزيائي ، ولكن لغة الحداثة لا تستحضر الحدث في وجوده الفعلي ، بل تزيحه وتنسج حوله شبكة معقدة من العلاقات ، حتي إن الشئ يتحول إلي وجود رمزي صرف يختفي فيه اختفاء شبه مطلق .

وفي إطار مفهوم الحداثة الذي يرتكز علي الغموض واللغة الإشارية غير التواصلية ، وسقوط النموذج التراثي في المضمون والشكل علي السواء تتوالد نماذج الحداثة الإبداعية في الشعر كما تتوالد الخلايا السرطانية في المخ البشري – تاركة نفس الأثر . بعيدة عن التواصل بين المبدع والمتلقي ، ولنسمع بعض هذه النماذج الحداثية التي يلفها الغموض وتلتوي فيها أسرار الباطنية ، يقول أدونيس

من قصيدة في كتاب التحولات في ذات الإنسان :

في الجرح أبراج وملائكـــــــة
نهر يغلق أبوابه وأعشاب تمشـــي
رجل يتعـــــــري
يفتت ريحانا يابسا ويبلل
ثم ينقط الماء فوق رأســه
ثم يسجد ويغيب
أحلـــــم
أغسل الأرض حتي تصير مرآة
أضرب عليها سورا من الغيم سياجا من النار
وأبني قبة من الدمع أجيلها بيدي

ويقول أدونيس أيضا بلغة الحداثة المغرقة في المجهول ، البعيدة عن التواصل مع البشر :

إن لأيامي سفنا تنقل الشواطئ
لكـــــن
كيف تهدأ ، مراسي تحرس الموج
وأنت
أيتها الشمس ماذا تريدين مني

. . .

أبحث عما لا يلاقيني
باسمه أنغرس وردة رياح
شمالا جنوبا شرقا غربـا

وأضيف العلو والعمــــق
لكن كيف أتجـــــــــــه
لعيني لون كسرة الخــبز
وجسدي يهبط نحو راء له عذوبة الزغب
لا الحب يطاولني
ولا تصل إليّ الكراهيــــــة

وهذا محمد عفيفي مطر يشارك بقصيدة (قراءة) في تسجيل نفثات عقل مشوش، يسجل كل ما يعرض له في اللاشعور من أفكار أشبه ما تكون بخرافات الأحلام ، وصور يستحيل حتي علي الشاعر أن يكشف عن مدلولاتها ، يقول :

تلبس الشمس قميص الدم ، في ركبتها جرح، بعرض الريح
والأفق ينابيع دم مفتوحة للطير والنخل
سلام هي حتي مشرق النوم سلام
ونساء النهر يطلعـــــــن
خلاخيل من العشب، استدارات من الفضة والطمي
اشتهاء بللته رغوة المـــــاء
تصايحن علي الطير ، بالشيلان يمسحن زجاج الأفق
يبكين بكاء طازج الدفء
سلام هي حتي مشرق النوم سلام
ضمت الحقول ركبتيها واستراحت أسنة المحاريث
ونامت الثعابين
سلام ظلامي يتكوّم قشا ناعما وزغبا
والثيران أغفت واقفة ، تتكسر أنجم الليل في حدقاتها

سلام قناع من ليل رحيم

نام النصف الهالك ولم يستيقظ النصف الحي

وبرزت في بناء القصيدة الحديثة ظواهرغريبة ، منها تقسيم القصيدة إلي فقرات ، تمثل أدوارا في بناء له ذروة وله قاعدة ، قد تكون مرقمة أو ذات عناوين منفصلة ، أو مقسمة بلا أرقام أو عناوين ، أو تتكون من مجموعة مواويل ، وقد تكون هناك فواصل بين الفقرات ، كأنها استراحة بين الفصول في عمل مسرحي.

وظهر ما يسمي بالنص المُهمَّش الذي يصفه كمال أبو ديب بأنه (مغامرة وفتح للنص بصورة فيزيائية فعلية) وهو لا يعدو أن يكون هامشا شعريا يوسّع به الشاعر معني في النص وإن غرق مثله في الغموض والضبابية . وأشبهت القصيدة الحديثة في بعض النماذج لغة البرقيات بتقطيع العبارة وإبراز بعض الكلمات . وظهر تطور آخر في السطر الشعري الذي خلف شطري البيت في القصيدة العربية ، وكان يطول ويقصر حسب تموجات الانفعال النفسي ، فتحول السطر إلي جملة شعرية تمتد سطورا وتصف حالة انفعالية واحدة ، لا يستطاع وصفها في سطر واحد. ثم تطور ذلك عن طريق التدوير فتعاقبت الجمل الشعرية في نَفَس واحد يستغرق وقفة شعرية كاملة ، ويؤلف بنية يختلف طولها من نموذج لآخر حسب الموقف الشعري . ويمكن أن نتمثل ذلك في قصيدة علي الخليلي (قبل سقوط الثلج وبعده) التي يخضعها للغة الحداثة وأوهامها ، فيقول في مقطعها الأول:

" نمارس قمع التأجج . نحلم . هذا ممات الحرائق قبل العناق : رأيت العصافير تخفق ، تخفق حولي وتحملني في البراري ، تحدّيت هزء الطواحين ، رائحة ريحها في الشوارع : هل كبلوا صحوة الفجر ، عاشوا بذات العماد التي في

المواجع ، ساحاتها المعتمات الصغيرة مشدوه في عيون اللصوص ، رأيت الأمور الجليلة طائشة كالسهام ، تميت المصاب ويسأم من عاش . هذا رماد الفصول . فمن يصدع القفل ، تجرع موتا فريدا ، لسيدة القمر الأبيض . المطر الأبيض - الوصل - واشنطن ، الآن . هذا اكتمال الدوائر دون التلاقي ، نموت بزرق العيون الخنادق مهجورة ، والجياع سكاري ، وسيدة القمر الأبييض - النفط والحرب والأمراء ، وأسماؤها في المذابح ... شاسعة في عروقي التباريح نحلم ، نحلم قبل الحريق ، نمارس قمع التأجج قبل السقوط فمن يفهم الصيحة النادرة" .

ويتلاشي إيقاع التفعيلة في هذه القصيدة وهي وحدة المتقارب (فعولن) بتوالي الألفاظ دون توقف ، وتوالي العبارات دون ابتداء ، وانفصام مابين الأفكار التي تبدو كأنها رؤي حالم علي الحافة بين الشعور واللاشعور ، يغرق في ضباب الوهم، ويلفه ظلام الغموض .

إن النماذج التي تخضع للحداثة يستحيل أن تتخذ بناء واحدا ، وهم يقولون إن الحداثة تحول من النص المتشكل (النموذج) إلي اللامتشكل ولكنهم في ذلك واهمون ، ذلك أن تشكيل القصيدة مهما اختلف بناؤه يظل خاضعا لتيار واحد متشكل من أفكار الحداثة في المضمون والصورة ولغة الشعر ، بحيث تتحول القصيدة الحديثة إلي نموذج مكرور .

وقد أصابت آفة الحداثة حتي شعراء الأرض المحتلة في فلسطين الذين ينبغي أن يكون شعرهم شديد التواصل مع الشعب العربي وضوحا في الرؤية وصدقا في التعبير ومحافظة علي التراث ، وانفلاتا من أسر الضبابية والخطرات المتقطعة في لاوعي الإنسان ، فهذا محمود درويش يقول في (قصيدة لبيروت) :

تفاحة للبحر ، نرجسة الرخام ، فراشة حجرية
بيروت شكل الروح في المرآة
وصف المرأة الأولي ورائحة الغمام
بيروت من تعب ومن ذهب وأندلس وشام
فضة زَبَدٌ وصايا الأرض في ريش الحمام
وفاة سنبلة ، تشرد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت لم
أسمع دمي من قبل ينطق باسم عاشقة تنام علي وعي وتنام
من مطر علي الحر اكتشفنا الاسم ، من طعم الخريف
وبرتقال القادمين من الجنوب كأسلافنا نأتي إلي بيروت ، كي
نأتي إلي بيروت .

مع أن هذا الشاعر يعترف في لقاء صحفي بأن هذا الشعر المسمي بشعر الحداثة (شعر تجريبي حتي الآن ، وبالتالي فإنه قد شطح شطحات – بعيدة جعلت الاغتراب عن الناس إحدي السمات البارزة في العلاقة بين الشاعر والناس ... فأنا أري أن الشعر العربي الحديث ليست له ضوابط وليس هناك نقد حقيقي يواكب هذه الحركة فالحركة (سائبة) بدون أي ضوابط .... وقد آن الأوان لكي تنتج ناقدها وضوابطها .

نأخذ مثالا علي ذلك اندلاع ظاهرة قصيدة النثر ، وكأن قصيدة النثر هي الشعر الوحيد الحقيقي ، وكأن الوزن وإتقان الأدوات اللغوية هما نوع من السلفية أو الرجعية ، أنا لا أعتقد ذلك ، إذا كانت أدوات الشاعر هي اللغة ، فعليه أن يتقن لغته ، ونحن نري ظاهرة عامة في الشعر العربي الحديث (الركاكة) ، ومصدرها مثلا هو سهولة النشر ، وعدم وجود ضوابط ، واختلاط الحابل بالنابل

في ذهن القارئ العادي الذي لايستطيع في أحايين كثيرة أن يميز بين الغث والسمين من الشعر . الآن إنك تستطيع أن تجد لغة مشتركة ومتشابهة عند غالبية الشعراء ، وكأن القصيدة العربية الحديثة بمئات (تجلياتها) هي قصيدة كتبها شاعر واحد) .

ولا شك أن هذا الاعتراف له قيمته لصدوره من أحد شعراء الحداثة ، وهي بلاشك آفة أصابت عدواها كثيرا من الشعراء الذين لايدركون خطر أهدافها المدمرة للفكر العربي والإنسان العربي . وانتقلت آفة الحداثة إلي الفن القصصي فأسقطت منه القواعد الفنية المعتمدة علي الحكاية والسرد والنموذج الإنساني العادي الذي يرتبط بزمان ثابت ومكان معين ونزعات بشرية واضحة الدلالة والغايات ، واللغة الواضحة (التواصلية) لقد أسقطت الحداثة الرؤية الكلاسيكية المعتمدة علي العقل والتسلسل المنطقي والخضوع لقوانين المجتمع وأعرافه ، كما أسقطت الرؤية الرومانسية ذات - الاستغراق الذاتي والعاطفة المتدفقة ، والثورة المتمردة في سبيل عالم مثالي بل أسقطت الواقعية أيضا التي ترتبط بالمجتمع في قوانين حتمية مادية وأصبح الفن القصصي في اتجاهه الحديث يسجل لحظات شعورية ، ويصور ميلا باطنيا للتعبير عن خطرات التجربة العقلية ، وهو ما أطلق عليه في بعض تسمياته (تيار الوعي) ، أو قصة الحوار الفردي الداخلي الصامت .

لقد أصبح القاص ينحِّي نفسه ، ويواجه القارئ بالتجربة العقلية لشخصيات قصصه ، ولم يعد للقصة بداية ووسط ونهاية ، ولم تعد لها ذروة وحبكة ، وأسقط منها كل نظام سبق أن سار عليه القصاص في العهد الزاهر للقصة ، وأصبح القارئ مطالبا باليقظة التامة ووحدة الوعي ومحاولة إيجاد نظام من خلال فوضي الأفكار وتبعثرها .

ويقول في ذلك الناقد ويندهام لويس Wyndham Lewis " إن كاتب هذا النوع من القصص يجرد العمل الفني من كل الخطوط والحدود التي تجعل له شكلا معينا ، فالحياة الداخلية للشخصية بما فيها من حدود تستحيل إلي نسيج هلامي مختلط يخلو من كل العقد والمفاصل " .

إن الحداثة في الفن القصصي تتجاوز الواقع ولا تحاول تسجيله ، بل تنسحب منه إلي داخل النفس لترصد خطراتها وأفكارها التي تجري مشوشة بلا نظام ، وهي تغرق في الرمز الذي يستحيل إلي غموض كثيف حين تصور القصة عالم التخيل الباطني الزاخر بتداعيات الأفكار العابرة وأحلام اليقظة . وهي تستخدم لغة الحداثة غير (التراصلية) متفقة في ذلك مع الشعر ، بل هي في أحيان كثيرة تستخدم لغة الشعر نفسها ، يقول أحد رواد الحداثة في قصة قصيرة بعنوان (مريض) : " لا أعرف أبدا إلي أين أنا ذاهب علي وجه التحديد ... آه ... التي تناولت كوب الماء المعطر .. عطشانة صحرائي .. هات يديك لأقرأ حظي حسب التقدير الفلكي وأسجد ... (تزول الحياة في مشاجرة عائلية إلي أمور لا معني لها...) جذبت ياقة قميصي من تحت ثنية رقبتي علي النقالة .. الخجل مربيده علي مكان ... مسح عرقه ... لم تهضم سوء نيتك ، ملابسك الصحراوية متربة .. الطيور المسافرة علي صدره مجهدة .. فداؤك باق سحابات صحراء مقطوعة النور .. تاه علي أرضها ، يحمل أحزان النفي والموت ... المطبات في الطريق تدبر مؤامرة اغتيال مجانية .. علي حافة النقالة يرجُون رأسه .. سقوطا من نافذة الرحالة المنبوذين علي رمل التيه .. علي مهلك ... رأسك مطرقة ... تتدلي أصواته ... هاهم مندفعون إلي المخابئ .. في الزحام أمن ... كرهوا رائحة عرقهم ... عفن الريح من حجرة البيانات ، قعد وجه غريب ، مريض لم أتعوده .. أنت .. من حيث بدا يخطو ، مصدر الخرس والملل في بيت لا يكنس فيه عقب السيجارة ... [illegible]

محروق تحت قدمي تمثال نصفي .. نعاها في صمت أول ... شارع وسلالم وصمت يفتح بابا موصدا في وجه البحر " .

وهذه الأقصوصة نموذج لما فعلته الحداثة في الفن القصصي الذي استحال إلي أفكار متقطعة لا رابطة بينها ، تعبر عنها كل ، بأسلوب برقي ، مع تكثيف الصور المجازية والرموز التي تغرقها في الغموض والإبهام . ولقد صدق الكاتب (ليون ايدل) في وصفه للقاص ذي اتجاه الحداثة بأنه " قد تحول إلي شاعر رمزي لأنه يحاول أن يخلق صورة تخيلية لفعل يتدفق بالخواطر والصور والانطباعات ، فاستنجد بكل مافي إيقاع الشعر من إشارات وحيل ، واستغل كل مافي اللغة من إمكانات مؤمنا بأن مهمة الكاتب هي أن يجعل الكلمة تطابق الفكر ، كما تتجانس مع لغة الذهن ولو اقتضي ذلك أن يخلق لغة جديدة " وقد كان من الطبيعي أن تغير الحداثة - بوصفها اتجاها فكريا ثائرا - حركة النقد الأدبي في أوروبا التي كانت تعتمد علي التحليل التاريخي أو البيوجرافي أو الاجتماعي أو النفسي أو الجماعي ، فدفعتها إلي الاهتمام بالتحليل البنائي والاتجاه السميوطيقي والنقد التفكيكي وغيرها من اتجاهات نقدية تتخذ صفة العلمية ، وتبتعد إلي حد كبير عن التذوق الأدبي .

ولا شك أن هذه الاتجاهات النقدية الجديدة كانت لاحقة علي حركة الإبداع علي مذهب الحداثة ، أو علي الأقل واكبتها علي أساس أن - الوسائل النقدية المألوفة لن تكون قادرة علي تحليل النماذج الإبداعية الحديثة ، فكان من الضروري استحداث وسائل نقدية جديدة تفسر تلك النماذج . بيد أن فتنة الحداثة الغربية التي أصابت بيئتنا العربية لم تراع المنطق الطبيعي للأشياء ، كانت الثورة في النقد الأدبي بكل اتجاهاته الحديثة سابقة علي الإبداع ، لتثبت بما لايدع مجالا للشك

عدم وجود مايسمي بالحداثة العربية ، وأنها حداثة غربية مفروضة علي مجتمعنا ، لم يراع فيها منطق التسلسل الطبيعي للأشياء ، فكان النقد سابقا للإبداع ، وكان كلاهما منفصلين عن أي تطور حضاري يفسر وجودهما وما أصدق الدكتور محمد مصطفي بدوي في قوله : " لكي يكون الأديب - العربي حديثا يكفيه أن يكون صادقا مخلصا لنفسه ، متعمقا في تأمله لذاته ، بوصفه فردا يعيش في مجتمع بعينه ، في نقطة معينة من الزمن ، أما أن يفقد الأديب العربي ثقته بنفسه وبثقافته وأصالته ، ويهرع لاهثا في مختلف الاتجاهات ليقتفي أثر آخر البدع و(الموضات) في الغرب فيقلد سواء عن معرفة أو جهل ، فلا يجعله ذلك أديبا حديثا في شئ وإنما يجعله مجرد مقلد (لموضة) من (الموضات) الحديثة في الغرب " .

لقد غيرت الحداثة إذن المقاييس النقدية لتنجو من حكم الإعدام عليها بالمقاييس السائدة ، وقد ذكر دعاتها أن الحداثة تخترق النص من الداخل بحيث يمتنع أن يشكل في حدود كلية صارمة تفصل الداخل عن الخارج ، ولم يتورعوا عن إيجاد علاقة غريبة بين الشاعر والنص يسمونها علاقة شبقية ، بحيث يصبح النص لغة الحس ، وتطغي صورة الحس عليه كما تطغي لغة جنسية بإزائه ، وهم يسمون هذه اللغة لغة الاختراق التي تفتض عذرية اللغة ، وهم يتفقون مع فرويد في المعني الجنسي لفتح النص ، ويقولون إن مايسميه رولان بارت (هزة النص) إنما هي هزة جنسية خالصة .

وهم يهدفون بالاختراق الداخلي للنص إيجاد احتمالات علي المستوي الدلالي تفسر المبهم من الرموز ، والغامض من الصور التي يتألف منها النص الحديث . وكذلك محاولة إيجاد مكونات داخلية فيه ترتبط بمكونات خارجية عنه ، ونقل تعبير الألفاظ عن مستوي المعني إلي مستوي معني المعني ، ومن مستوي التعبير المفرد

إلي مستوي التعبير الكلي . كذلك يهتمون بما يسمونه آلية التداخل النصي Intertextuality باعتبار أن النص نتيجة تفاعل عدد من الأصوات الإبداعية الكامنة في نفس المبدع .

ويصعب أن نلم بالتغييرات التي طرأت علي النقد الأدبي الحديث نتيجة إبداع الحداثة في الأنواع الأدبية المختلفة ، وقد أخضعت هذه التغييرات النقد الأدبي للموضوعية من مدخل علم اللغة والأسلوب اللذين خاضا تجارب غربية سعيا لاكتشاف النص من خلال البنية الشاملة للغة والفحص التحليلي الإحصائي والمعملي .

وأصبحت القصيدة الحديثة كما يقول دعاة الحداثة (ذات استراتيجية ومعجم وآجرومية وهندسة وجبر) ، وفرض عليها النظام الرمزي الباطني الذي انتقل من إبداع الحداثة إلي الوسائل النقدية ، فهناك كما يقول (بول ريكور) " مستتر " وهو الخفي في النص الذي يمكن استخراجه وترجمته إلي كلمة أو تعبير في اللغة ، أي إلي لفظ دال أو ألفاظ دالة . وهناك " المضمر" وهو الخفي في النص الذي يمكن استخراجه وترجمته إلي جدول قياسي أو رسم بياني ، أي ما يمكن ترجمته إلي لغة سيميوطيقية ، أو إلي علامة دالة ، أو مجموعة علامات دالة وهناك " المكنون أي الخفي في النص الذي يمكن استخراجه ولكن لا يمكن ترجمته إلا إلي ذاته ، أو جزء من ذاته ، فلا اللفظ ولا الصورة ولا الجدول يمكن أن تعبر عنه، وهو "السر" بمعناه القدسي .

وقد ضاع في خضم هذه التجارب النقدية وصل القارئ بالنص انفعالا وتذوقا، فلم يعد النقد الحديث يستطيع أن يأخذ بيده في متاهات النص الحديث ، وأصبح المتلقي وهو في حالة وعي مطالبا بقراءة ما لا يفهم إبداعا ونقدا ، بل مطالبا بأن

يكون في حالة لا وعي مستمرة ، ليمكنه أن يعايش مصطلحات الحداثة إبداعا ونقدا ، الغارقة في اللاوعي وتحت الوعي والأسطورة والحلم ، وكل مامن شأنه أن يخرج الإنسان من واقعه وعقله ووجدانه الحي ، بل مايخرجه من عقيدته وتراثه وتقاليده.

ولست أشك قط في أهمية الفكر الجديد إلي جانب القديم ، وفي ضرورة وجود علاقة جدلية تبادلية تقوم علي الأخذ والعطاء ، فالفكر كالإنسان له أب وأم ، ولايوجد من عدم ، والتراث هو نتاج حلقات إبداعية عبر التاريخ ، ومن ثم لا يصبح شيئا جامدا ميتا ، بل هو حي متحرك يبعث علي الإبداع ، والأصول التي نعتمد عليها هي الثوابت التي تحقق وجودنا وانتماءنا وشخصيتنا ، أما المتغيرات فهي الفروع التي تدعو إليها المعاصرة والتجربة الحية . والتوازن في الكون إنما يقوم علي التمازج بين الأصول والفروع ، ولكن الحداثة تطلب من الإنسان المعاصر أن يتنكر لوجوده وأصوله واتزانه العقلي ، يتنكر لماضيه وحاضره ، لينتظر المستقبل المجهول مغيب الوعي والعقل والضمير .

ترجو غدا وغد كحاملــــة في الحي لا يدرون ماتلد

الفصل الثاني

الأصالة والمعاصرة وتمام الاختصام

القديم والجديـــد :

الصراع بين القديم والجديد صراع يمتد إلى زمن بعيد لأنه يعبِّر عن معنى الحياة ومحاولة الإنسان التكيف مع بيئته ومشاكلة عصره ، ويشتد هذا الصراع فى فترات التطور الاجتماعي والسياسي ، وما يصاحبها من تطور فكري ، بسبب انقسام المجتمع فريقين يتبادلان الرِّيبة والظنَّة : فريق يندفع في تطوره ويغلو في تصور المعاصرة ، فيحاول التحلل من كل ما يمت إلى القديم ، وآخر يتشبث بالماضى بكل ما لديه من قوة ، مفضلا الانطواء في عالمه ، يجتر ما لديه من زاد فكرى ، وكلا الفريقين يخطىء في حق نفسه وحق مجتمعه عليه ، فالقديم والجديد عنصران مهمان من عناصر الحياة ، فليس هناك جديد بلا قديم ، ولا يعرف قديم بغير جديد ، والتجدد لا يعنى التغيير المطلق ، بل يعنى حدوث تطور في بعض العناصر المكوِّنة للوجود ، مع بقاء الهيئة الأصلية والأساس القديم ، ولا تصح الحياة النفسية لمجتمع إلا بالتمازج والتفاعل بين القديم والجديد .

إن العلاقة بين القديم والجديد في وجه من وجوهها علاقة زمنية ، فالزمن يحتوى بالضرورة على ماض وحاضر ومستقبل ، فإذا قلنا المعاصرة وجب أن تكون متصلة بما قبلها ، بحيث تنشأ علاقة جدلية بين الماضى والحاضر ، تقوم على الأخذ والعطاء ، أو علاقة شرطية يكون فيها القديم شرطا لقيام الجديد ، برغم أن الباحثين يجعلون معنى المعاصرة « أن لا يتأخر الإنسان عن زمنه ولا يتقدم عليه » ، وإنما يعيش فيه ويتكيف به ، ويجعل من وسائله عناصر تزيد التصاقه بالحاضر . ولكن هذا المعني لا يتحقق إلا إذا

استمد الإنسان من قديمه عناصر يعيد تشكيلها وفقا لحاضره ، مع إيجاده أشياء لم تكن موجودة .

وهذا القول لا يصح فقط على المعارف الأدبية والعلوم الإنسانية ، بل يصح أيضا على العلوم الطبيعية التي نحس فيها تغيرات هائلة ، وبرغم ذلك يجعل العلماء للقديم فيها دوراً لا يُنكر ، وأساسا للبحث والنظر ثم البناء عليه .

وإذا كنا قد استخدمنا اصطلاح « القديم » حتى الآن بدلا من « التراث » فذلك لأن القديم هو المعني الأصيل للتراث من جهة ، ولأنه نقيض الجديد لغةً ، وإن لم يناقضه معنى ووجوداً ، بعد أن أدركنا البعد الزمني الذى يربط بينهما .

مفهوم التراث :

واصطلاح « التراث » ليس اصطلاحاً ميسور التحديد ، متفقا عليه ، كما يبدو لأول وهلة ، ولكنه موضع خلاف شديد بين الباحثين . فإذا قلنا بصورة عامة إنه تراكم كمّي لزمن ماض في ظواهره العلمية والثقافية والاجتماعية ، وجدنا من يتساءل : وأين التراث الديني ؟ وآخر يقول إن التراث يتضمن العقلي والأسطورى ، والروحى والمادى ، والجاهلي والإسلامي ، وفي التراث الديني نجد السني والشيعي والمعتزلي والصوفي فأيّ تراث نقصد ؟ وهل كل عناصر هذا التراث لم تتوقف عند مرحلة تاريخية معينة ، وظلت فعالة متصلة حتى عصرنا الحاضر ، بل إن مفهوم التراث يختلف اختلافاً شديداً عند الذين يدعون إلى العلمانية Secularism والتحررية Liberalism والحداثة Modernism وأصحاب الفكر الماركسى والوجودى .

ومن الطبيعي أن يكون هذا المفهوم عند كل هذه الفئات مغايراً لما وقر من معنى فى عقول السلفيين . وتنحصر أسس الاختلاف في المفهوم بين القبول الكامل للتراث والرفض المطلق ، وبين جعله شيئاً خارج التاريخ ، والنظرة إليه بوصفه عنصراً في بنية الكيان العربي المسلم ، وبين استرجاعه للتسلى بقراءته ، وإحيائه للبناء على قواعده والاستلهام من أصوله ، وبين رميه

بالجمود والثبات ونفض أيدينا منه ، وإعادة ترتيب العلاقة بين أجزائه وتعريضه لمبدأ الانتقاء ، وفي هذا الخضم الزاخر من اضطراب المفاهيم كيف يتم لقاء التراث والمعاصرة ، وكيف يمكن أن يكون بينهما وثام لا خصام ؟

بدايــة التنافــر :

لقد تعرض العرب منذ عهد الحملة الفرنسية على مصر والشام في أواخر القرن الثامن عشر الميلادى لهزة عنيفة كانت بداية التنافر بين مفهومي التراث والمعاصرة ، إذ فُتحت منافذُ الحضارة الغربية لتتسلل إلى حياة الأمة العربية المسلمة ، فظهر التناقض واضحاً بين حياة مزدهرة متحضرة في ظاهرها ، وحياة يرين عليها الخمول والتخلف بعد أن ظلت حبيسة الاحتواء العثماني ، لا يكاد يسمح لها بالتطور في علومها وصناعاتها أو في عناصر ثقافتها ، ولا يُتيح الأخذ بأسباب المعاصرة ووسائلها . فلما شدّت الحملة الفرنسية الانتباه إلى حضارة الغرب ، ظهر هذا التمزق بين الاستمساك بالتراث والعكوف عليه دون غيره ، أو الأخذِ بالمعاصرة على نمط غربى بسبب الانبهار بالحضارة الغربية ، بكل ما فيها من مظاهر براقة ، ووسائل مريحة ، وتقدم هائل في الحياة الاقتصادية ، وفي الصناعات والفنون ، حتى وَقَرَ في عقول بعض أسلافنا في ذلك الزمان أن تخلفنا راجع إلى انطوائنا على تراثنا ، وأنه لا سبيل إلى التقدم بغير قطع ما بيننا وبين ماضينا بكل ما فيه من تراث ، والأخذ بأسباب الحضارة الغربية

وربما لم يقل رفاعة رافع الطهطاوى ـ إمامُ أول بعثة طلابية مصرية أُرسلت إلى فرنسا في أوائل القرن التاسع عشر الميلادى ، وأحدُ رواد حركة المعاصرة أو التجديد في العصر الحديث . هذا المعني صراحة ، ولكنه كان كامنا في كتاباته ، في كثير من إشاراته وظل في اتجاهه الفكرى العام يصل ما بين التراث والمعاصرة ، ويحاول أن يعقد بينهما علاقة تلاؤمية ، وسار على نهجه رواد كثيرون من أمثال جمال الدين الأفغاني ، ومحمد عبده ، وخير الدين التونسى .

فإذا تقدمنا في الزمن إلى فترة الربع الأول من القرن العشرين الميلادى ، وجدنا جيلا يتطلع إلى الفكر الغربي في انبهار ، ويتمثل الحياة الأوروبية بكل

ما فيها من عناصر الخير والشر ، أو سمات الجدية والانحلال ، ويغرق في هذا التمثل الذى تقوده إليه المعاصرة ، ممزقاً كل وشائج اتصالها بالتراث .

ولنتأمل ما قاله « سلامة موسى » في كتابه (اليوم والغد) : « كلما ازددت خبرة وتجربة وثقافة ، توضحت أمامي أغراضى في الأدب كما أزاوله ، فهى تتلخص في أنه يجب أن نخرج من آسيا ، وأن نلتحق بأوروبا ، فإنى كلما ازدادت معرفتى بالشرق ، زادت كراهيتى له ، وشعورى بأنه غريب عنى وكلما زادت معرفتى بأوروبا زاد حبى لها ، وتعلقى بها ، وزاد شعورى بأنها منى ، وأنا منها . . » .

إن هذا الاعتقاد بأنا شرقيون قد بات عندنا كالمرض ، ولهذا المرض مضاعفات ، فنحن لا نكره الغربيين فقط ، ونتأفف من طغيان حضارتهم فقط ، بل يقوم بذهننا أنه يجب أن نكون على ولاء للثقافة العربية ، فندرس كتب العرب ونحفظ عباراتهم عن ظهر قلب ، كما يفعل أدباؤها المساكين أمثال « المازنى والرافعى ، وندرس ابن الرومى ، ونبحث عن أصل المتنبى ، ونبحث عن على ومعاويه ، ونفاضل بينهما ، ونتعصب للجاحظ ، وليس علينا للعرب أىّ ولاء ، وإدمان الدرس لثقافتهم مضيعة للشباب ، وبعثرة لقواهم » .

طه حسين والتيار المستغرب :

ولم يلبث الدكتور طه حسين أن أصدر بعد سنوات قليلة من ظهور كتاب (سلامة موسى) ، كتابه (مستقبل الثقافة في مصر) ليرسم فيه سبيل النهضة العلمية الحديثة ، وقد رأى أن السبيل الوحيد لهذه النهضة هو « أن نسير سيرة الأوروبيين ، ونسلك طريقهم ، لنكون لهم أنداداً ، ولنكون لهم شركاء في الحضارة خيرها وشرها ، حلوها ومُرِّها » ، وهو يؤكد في أكثر من موضع في كتابه الانتماء إلى حضارة البحر الأبيض المتوسط . ولما كانت النهضة الأوروبية الحديثة قد قامت في أدبها على أساس التراث اليونانى واللاتيني ، دعا طه حسين إلى تعليم اللغتين اليونانية واللاتينية « لا في الجامعة وحدها ، بل في التعليم العام قبل كل شيء » .

ولا شك في أن هذا التيار المستغرب يدعو صراحة إلى الانقطاع عن التراث العربي الإسلامي ، والارتماء على عتبات الفكر الغربي ، ويسوغ العودة الى تراث لا توجد بيننا وبينه أدنى صلة ، وهو في معظمه نتاج وثنية ضالة مُضِلة ، قد وجد من ينكره إنكاراً عنيفاً ، لا بدعوى المحافظة على القديم لأنه تراث ينبغي أن نتعبده ، بل لأنه تدمير للشخصية العربية المسلمة ، واجتثاث للانتماء . وقد هاجم إبراهيم عبدالقادر المازنى في كتابه (قبض الريح) ترويج طه حسين للحياة الغربية والفكر الغربي ، وصنفه الدكتور محمد محمد حسين في كتابه (الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر) ضمن المتفرنجين الخطرين على العروبة والإسلام ، وحدد ثلاثة أصول قام عليها كتاب طه حسين وهي :

أولاً : الدعوة إلى حمل مصر على الحضارة الغربية وطبعها بها ، وقطع ما يربطها بقديمها وإسلامها .

ثانياً : الدعوة إلى إقامة شئون الحكم على أساس مدنى لا دخل فيه للدين وهى دعوة صريحة إلى العلمانية .

ثالثاً . الدعوة إلى إخضاع اللغة العربية لسنة التطور ، ودفعها إلى طريق ينتهى باللغة الفصحى التى نزل بها القرآن الكريم إلى أن تصبح لغة دينية فحسب ، كالسريانية والقبطية واللاتينية واليونانية .

رياح التغريب لم تنقطع :

ومنذ هبوب رياح التغريب في نهاية القرن الثامن عشر الميلادى ، لم تنقطع حتى هذه اللحظة ، بل هى تشتد من حين لآخر ، وخاصة في فترات التمزق السياسى ، والتصدع الاجتماعى والاقتصادى ، والنكسات العسكرية التى أصابت المسلمين في العصر الحديث . ويجد أعداء التراث ممن يجعلون المعاصرة بداية ـ لا تطوراً ولا اتصالاً ـ الفرصة سانحة لإطلاق سهامهم وبث سمومهم ، مع الاختلاف الشديد في أجناسهم ومعتقداتهم وأفكارهم والغايات التى يرمون إليها فمنهم من استهدف الإسلام بإعلان حربه على

التراث ، وادّعى أصحاب هذه الغاية وجودَ سلطة دينية متحكمة تشبه سلطة الكنيسة المسيحية في العصور الوسطى ، ولهذا نادوْا بما أسموْه : التحرر الديني ضمن ألوان أخرى من الحريات تستهدف الإطاحة بالأخلاق والفضائل الإسلامية التي هي سمة شخصيتنا وانتمائنا إلى عقيدتنا وأصولنا العربية .

وكان من وسائلهم لإدراك غايتهم الهجومُ على اللغة الفصحى بمعجمها وقواعدها وبلاغتها ، ومنهم من كان يكشف عن غايته بالتهجم عليها ـ بوصفها لغة القرآن ـ فيسميها (اللغة الدينية) ، وكأنه بذلك لا يقر استخدامها لغةً للتواصل بين الناس ، حديثاً وفكراً . أو يصفها بالتراثية والكلاسيكية ليقرنها بماض يرفض امتداده أو اتصاله بالحاضر ، فيجعلها بذلك لغة تاريخية مُنْبتّة . وانطلقت الدعوات إلى استخدام اللهجات العامية في بلادنا العربية استخداماً مطلقا في الأدب ووسائل الإعلام ، أو استخداما واسعاً إن لم يكن مطلقاً ، واشترك مستشرقون في هذه الحملة الضارية من أمثال : سبيتا وفولرز ، وولمور ، وويلكوكس في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، ولا يزالون مشتركين فيها حتى اليوم عن طريق توجيه مبعوثينا إلى بلادهم لدراسة تأصيل هذه اللهجات دون اللغة الفصحى .

ودعا آخرون إلى اتخاذ حروف لاتينية لكتابة العربية وإلغاء قواعدها والسخرية من بلاغتها ، وهذا واحد من الشعراء المحدثين ـ هو نزار قباني ـ يتهجم ويتهكم على اللغة الفصحى فيقول : « كانت اللغة أملاكا خصوصية ، اللغويون جمعية منتفعين ، وكانت الفتوى بشرعية كلمة أو تعريب مصطلح علمي أو تِقْني ، تستغرق المجامعَ اللغويةَ ثلاثَ سنوات من التنجيم والاستخارات ، والألوفَ من كؤوس الشاى ومحلول البابونج » . وامتداداً لهذا التخليط يسمى اللغة الفصحى (اللغة المتعجرفة) بناء على شعوره الوهمى بغربة لغوية بين الفصحى والعامية .

وهذا روائى عربي حديث ـ هو يوسف السباعى ـ يطعن اللغة الفصحى في قواعدها فيقول : « يجب أن نتحلل من هذه القيود السخيفة ، لماذا كل هذا التعب ، ألأن العرب منذ ألف سنة رفعوا هذه أو نصبوا تلك . . لِنُسَكِّن آخر كل كلمة ، ولْنُبطِل التنوين ، ولنقل الجمعَ بالياء فقط ، ولنَحْرِم أدواتِ الجزم والنصب من سلطاتها . يجب أن يزول احتكارُ اللغة بقيودها وقواعدها

ونحوها وصرفها . . وعلى أية حال إن لم نحطمها الآن ، فستحطمها الأجيال القادمة » .

معنى المعاصرة :

إن المعاصرة ـ كما أوضحت مفهومها ـ ليست انقطاعاً عن التراث ، فهي وجود في الزمان الحاضر في مجتمعنا الذى نعيش فيه . والذى نحافظ فيه على عقيدتنا وقيمنا بما يحقق وجودنا وانتماءنا ، أما مثل هذه الأفكار الهدامة للتراث فهى بعيدة عن المفهوم الطبيعى للمعاصرة ، لخضوعها الكامل لحركة التغريب التى تصف المعاصرة بأنها مشاركة الفكر العالمي المعاصر في نزعاته وميوله بغض النظر عن ملاءمة هذا الفكر لمجتمعنا ، وتوافقه مع عقيدتنا وقيمنا وشخصيتنا وانتمائنا . ولم يكن علماؤنا وكتابنا الأقدمون غافلين عن المفهوم الحقيقى للمعاصرة برغم تعلقهم بالتراث ، فالقاضى الجرجانى أدرك أن المعاصرين اختاروا « من الكلام ألينه وأسهله ، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة ، فاختاروا أحسنها سمعا ، وألطفها من القلب موقعا ، وإلى ما للعرب فيه لغاتٌ فاقتصروا على أسلسها وأشرفها » فكأن القاضي الجرجاني قد أدرك ما قام به المعاصر للاختيار من لغته ما يؤدى به الأغراض الجديدة التى دعت إليها المعاصرة .

ويقول ابن رشيق في إدراكه لمعنى المعاصرة « تختلف المقامات والأزمنة والبلاد ، فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر ، ويُستحسن عند أهل بلد ما لا يُستحسن عند أهل غيره ، ونجد الشعراء الحذاق تقابل كلَّ زمان بما استُجيد فيه ، وكثر استعمالُه عند أهله » .

ويقول أيضا : « ليس للمحدث حاجة إلى أوصاف الإبل ونعوتها ، والقفر ومياهها ، وحُمرِ الوحش والبقر والظِّلمان والوعول كما بالأعراب وأهل البادية ، لرغبة الناس في الوقت عن تلك الصفات » .

ولم يكن شعراؤنا الأقدمون أقل إدراكا ووعيا بالمعنى الحقيقى للمعاصرة ، فلم يكن موقف أبي نواس الرافضُ لبكاء الأطلال في مطلع القصيدة غيرَ تأكيد لمفهوم المعاصرة يدلنا على ذلك قوله :

مالي بدار خلت من أهلها شغل ولا شجاني لها شخص ولا طلل
لا الحَزْن مني برأي العين أعرفه وليس يعرفني سهل ولا جبل
لا أنعت الروض إلا ما رأيت به قصرا منيفا عليه النخل مشتمل

لكن شعراءنا المحدثين الذين خضعوا خضوعا مطلقاً للتجربة الغربية ، فهموا المعاصرة فهماً شاذاً فرفضوا النموذج التراثي في موسيقاه وشكله الفني ، وقلدوا النموذج الغربي فيما أطلقوا عليه اسم (الشعر الحر) مدفوعين بقول « شو » : إن اللاقاعدة في الشعر هي القاعدة الذهبية . فحطموا النظام المعروف للبحور العربية ، وحاولوا ذلك في القافية أو (الأسرة الملعونة) كما وصفتها نازك الملائكة في مطلع حركتها الثائرة على التراث ، قائلة : « إنني أتمنى لو تعاون الشعراء الشباب المثقفون في البلاد العربية جميعا على دك جدران هذه القلعة العتيقة قلعة القافية ، فلن يكون لها أثر سوى مَدٍّ عصر الظلام عاما أو عامين ، أو قل عشرين على الأكثر ، فلم لا نختصر الطريق » . ولم تلبث هذه الشاعرة أن أدركت غلو ماذهبت إليه في فتنتها بالغرب على أنه المعاصرة الحقيقية ، فأدركت بعد سنوات أن « القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر ، لأنها تحدث رنينا ، وتثير في النفس أنغاماً وأصداء ، وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر » . بل نراها تبدِّل موقفها من الشعر الحر نفسه فتقول : « ينبغي ألا يطغى الشعر الحر على شعرنا المعاصر كل الطغيان ، لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها ، بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة التفعيلة ، وانعدام الوقفات وقابليةُ التدفق والموسيقية » .

البعد عن الفهم الصحيح :

وفي إطار البعد عن الفهم الصحيح للمعاصرة ، والاغتراب عن مجتمعنا العربي المسلم ، نجد نزار قباني يرى أن (عظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة)، ولا بأس عنده أن تطيح هذه الدهشة بالدين والقيم والأخلاق والتقاليد ، ونراه سعيداً باللقب الذي أطلق عليه وهو (شاعر الفضيحة) ، بل يحاول أن يفلسف الفضيحة ، فيجعلها مُعادلةً للشعر نفسه ،

يقول : « ولقد كنت في كل مراحل حياتى ، وفي كل كتاباتى متورطا وراكبا حصان الفضيحة . إن المبدأ الديكارتى المشهور (أفكر فأنا موجود) يأخذ بالنسبة لى صيغة أخرى : (أكتب شعرا إذن فأنا مفضوح) ، ويؤكد نزار فهمه للمعاصرة في أخطر اتجاهاتها الغربية فيقول : (أنا بطبيعة تركيبى ضد الشرعية) . ولهذا ينبغى ألا نستغرب تهجمه على كل من رفع إصبعا ليقول له : مهلاً أنت ضدُّ كل ما تواضع عليه الناس من قيم ومثل في مجتمعهم العربى المسلم ، فمثل هذا الناقد المعترض هو عند نزار ـ ومن هم على شاكلته ـ من أصحاب (الذقون المحشوة بغبار التاريخ) ، وهو من (مجتمعات السحر والتنجيم والتخلف) ، أو هو (ينام تحت لحاف الخرافة والتقاليد) ، فكأن العربى الناضج المتدين غير المراهق فكرياً أو بدنيا ، الذى لا ينظر إلى الجنس بوصفه نشاطاً عادياً كارتشاف فنجان القهوة الصباحى هو إنسان متخلف رجعى غير معاصر ، محكوم عليه عند نزار بإنكار الوجود أو العدمية . وهو دائب الدعوة إلى كتابة الغزل الحسى الداعر متبجحا بأن (شعراء الغزل الحسى في أوروبا وكتاب الروايات المسرحية لا يخوضون حربا صليبية مع مجتمعهم كما يخوضها الكتاب العرب) ومن اللافت للنظر أن يذكر نزار من أدباء الجنس الأوروبيين د . هـ . لورنس ، وأوسكار وايلد ، والأديبان لقيا الأمرّين من مجتمعهما الرافض لأدبهما المكشوف ، وقد قدما للمحاكمة واصطدما بغضب الكنيسة ، وظلت كتبهما ممنوعة من التداول فترة طويلة من الزمان ، فكيف يدس نزار على الشباب هذه الأقوال خداعا وتمويها وإفساداً ! ! وكيف توجه إلى المسلمين المحافظين على عقيدتهم وأخلاقهم وقيمهم تهمة الرجعية والتخلف ولا توجه إلى المسيحيين المحافظين على دينهم وأخلاقهم ؟!

إن مجلة (المشرق) التى سُمح للآباء اليسوعيين بصدورها في لبنان عام ١٨٩٧ الميلادى كانت تنهج نهجا متشددا للحفاظ على المسيحية ، وكان المشرف على تحريرها لويس شيخو لا يسمح بنشر الموضوعات الفلسفية إلا (لإثبات حقائق ، كضرورة الدين واتفاق العقل والنقل) ، ولا يفسح مجالا للفلسفات المعاصرة إلا إذا ندب نفسه للرد عليها قسيس كاثوليكى ، ويقول لويس شيخو صراحة : « أنشئت مجلتنا لتذود عن حياض الدين » .

وحين أصدر جبران خليل جبران (الأجنحة المتكسرة) وهي من آثار موجة التغريب في أدبنا العربي الحديث علق عليها لويس شيخو قائلا (المشرق مجلد ١٥) : « مدارها الحب والغرام ، ولما كان لابد لبعض الكتاب أن يهينوا الاكليروس في كل ما يخطه قلمهم ، فقد جعل المؤلف سببا لانكسار الأجنحة الغرامية المقدسة مطرانا وكهنة ، ولو تركهم وشأنهم لقرّب إلى المعقول روايته ، ونزه أدبه عن قوله مثلا : . . هكذا يصبح الأسقف المسيحى والإمام المسلم والكاهن البرهمى كأفاعى البحار التى تقبض على الفريسة بمقابض كثيرة ، وتمص دماءها بأفواه عديدة ، هذه وأمثالها أقوال بذيئة ظالمة ، تحط بقدر قائلها ، ولا يقدم أديب على كتابتها ، حتى ولو كانت صحيحة ، فما قولك بها وهى في الغالب أكاذيب ملفقة ؟! » .

إن أحدا من الأدباء المسيحيين لم يوجه اتهاما للويس شيخو بالرجعية والتخلف ، بل لم يفعل ذلك واحد من الأدباء المحدثين المسلمين ، في الوقت الذى نتبادل فيه نحن المسلمين الاتهامات بالرجعية والتخلف ، ونسمح للأدباء المسيحيين بالمشاركة في التهجم على تراثنا وأصولنا وقيمنا .

وقاد الخروجُ على المفهوم الصحيح للمعاصرة عدداً من الشعراء والكتاب المحدثين إلى تقليد أحط الاتجاهات الغربية المرفوضة حتى في مجتمعها ، وأبْعَدَهم عن مناخ بيئتهم ومشكلات مجتمعاتهم وواقع حياتهم بوصفهم عربا مسلمين معاصرين ، وكثرت في أشعارهم وكتاباتهم ـ المحاكية للنموذج الغربي في مضمونه وشكله على السواء ـ الرموز والمصطلحات الأجنبية التى تتنافي في أحيان كثيرة ، لا مع ثقافتهم العربية فحسب ، بل مع دينهم ومعتقداتهم أيضا .

ولو قرأنا صفحات من السيرة الذاتية لنزار لوجدنا تكرار الرموز والمصطلحات الأجنبية بما يشهد على فقدان الشخصية العربية المسلمة . فاسم (لوركا) الشاعر الشيوعى الأسبانى يتكرر في كلام نزار أكثر من عشر مرات للتعبير عن أغراض مختلفة ، كذلك نراه يستوحى الأساطير اليونانية الوثنية حين يقول : « لم أسرق نار السماء كبروميثيوس » ، أما الألفاظ المسيحية التى

تجسد بعض المعاني الدينية التي يرفضها المسلمون فكثيرة جدا مثل : « صليب المتاعب نحمله على أكتافنا » ، « حين أفكر في جراح أبي خليل ، وفي الصليب الذي حمله على كتفيه » ، « خشبة صليبي » هذا الحب بيني وبين الجمهور صار صليبا ثقيلا على كتفي » ، « يتحول الشاعر إلى [illegible] في أبرشيه القرية ، وغير ذلك كثير ، يتكرر في أشعار المستغربين وكتاباتهم .

جيل جديد :

ثم ظهر جيل جديد من الشعراء والكتاب زاد إمعانه في الا[illegible] واتخذوا من بعض التيارات الغربية الهدامة سبيلا لهم ، ورفضوا المعاصرة موضوعا وشكلا واستبدلوا بها مصطلح الحداثة زاعمين أن المعاصرة مجرد وجود في الزمان الحاضر لا يعني أي تغيير ، ويقول في ذلك عبدالله العروي في كتابه (العرب والفكر التاريخي) : « منذ النهضة ونحن نعيش بأجسامنا في قرن وأفكارنا وشعورنا في قرون سابقة ، بدعوى المحافظة على (الروح الأصلي) ، وتلك كانت خدعة من القسم المتأخر في نفسياتنا وفي مجتمعنا ، لاستمرار التأخر واستغلاله » .

وبداية من هذا المفهوم ينقطع تماما ما بين الماضي والحاضر من اتصال ، أو ما بين التراث والمعاصرة من تلاؤم ووئام ، ليصبح قطيعة وخصاما .

يقول كمال أبو ديب أحد رواد هذا الاتجاه : « الحداثة انقطاع معرفي ، ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية التراثية ، في كتب ابن خلدون الأربعة ، أو في اللغة (المؤسساتية) والفكر الديني ، وكدين الله مركز الوجود . . . الحداثة انقطاع لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر ، والفكر العلماني ، وكون الإنسان مركز الوجود . . . الحداثة ليست انقطاعا نسبيا فقط ، بل هي أعنف شرخ يضرب الثقافة العربية في تاريخها الطويل ، ليس في هذه الثقافة ، في أي مرحلة من مراحلها ما يعادل هذا الانشراخ المعرفي والروحي والشعوري الذي يكاد يكون انبتاتا عن الجذور ، لا يبقى فيه من رابط سوى اللغة ، بأكثر دلالاتها أولية ، أي بكونها قاموسا مشتركا للتواصل » .

ويؤكد باحث آخر من أنصار الحداثة الانقطاع التام عن التراث واتخاذ النموذج الغربي سبيلا للاحتذاء فيقول السيد يس : « حدث انقطاع معرفى في الاجتهاد التراثى طبقا للحضارة العربية الإسلامية منذ الحملة الفرنسية . . نتج عنه أن أصبح النموذج الغربى هو النموذج الذى ينبغي أن يحتذى ، والنموذج الذى وقع احتذاؤه عمليا ، فاستبدلنا إطاراً مرجعياً أوروبيا بإطارنا المرجعي الذى هو التراث العربي الإسلامي » .

ويبالغ الكاتب مبالغة شديدة في الرجوع بهذا الاستبدال إلى بداية الاتصال بالغرب في أول عصر النهضة ، فذلك أمر لم يتم وقتذاك ، ولكنه بدأ ـ كما رأينا ـ تدريجيا حتى أصبح أمراً واقعاً عند أصحاب الحداثة .

ويقول زعيم اتجاه الحداثة على أحمد سعيد الملقب بأدونيس في معرض ضرورة انقطاع الحداثة عن التراث : « لسنا من الماضى ، هذا هو الخيط الأول في نسيج الظل ، اللاماضى هو سرنا ، الإنسان عندنا ملجوم بالماضى ، نعلّمه أن يكسر اللجام ويجمح ، نعلّمه أنه ليس حزمة من الأفكار والمصنفات والأوقات يسمّونها تراثاً » .

ويقول في موضع آخر : « ليس التراث مركزا لنا ، ليس نبعا ، وليس دائرة تحيط بنا ، حضورنا الإنساني هو المركز والنبع ، وما سواه ـ والتراث من ضمنه ـ يدور حوله إن الشعر أمام التراث لا وراءه ، فليخضع تراثنا لشعرنا نحن ، لتجربتنا نحن لا يهمنا في الدرجة الأولى تراثنا ، بل وجودنا الشعرى في هذه اللحظة من التاريخ » .

ولا بد من وقفة هنا لبيان طبيعة العلاقة التى يريد إنشاءها أصحاب الحداثة بينهم وبين التراث ، فإخضاع التراث لتجربة الحداثة معناه عندهم كل تمرد على العقيدة أو خروج على السلطة الشرعية ، وقع في تاريخنا ، فمن الحداثة في رأيهم كل الحركات الثورية السياسية والاجتماعية بدءاً من الخوارج ، وانتهاء بثورة الزنج ، ومرورا بالقرامطة والحركات الثورية المتطرفة الرافضة . كذلك يدخل في عداد الحداثة كل أديب دمّر القداسة وقارب الخطيئة ، بل قل انغمس فيها .

ويقول أدونيس . « التراث المكتوب مهما يكن غنيا ، لا يصح أن يكون بالنسبة إلى المبدع أكثر من أساس ثقافي يؤكد به التجاوز والتخطى ،

لا الانسجام والخضوع . . . تجاوز الماضي . . . الأشكال والمقاييس والمفاهيم التي نشأت عن أوضاع وحالات مرتبطة بزمانها ومكانها ، وبات من الضروري أن يزول فعلها . إن الماضي لم يعد يُهم الشاعر العربي الجديد » .

إن أصحاب الحداثة في أدبنا العربي الحديث لا يرفضون التراث فحسب ، بل هم ثائرون على الواقع الاجتماعي والأنظمة السائدة ، ثائرون على المنطق والعقل ، ثائرون على كل قيمة ثابتة في كياننا وأهمها العقيدة ، بل هم ثائرون على كل نظام إلهي أو وضعي لأن هدفهم إشاعة الفوضى باسم حرية الإنسان وفرديته المطلقة ، الحداثة كما يقول أدونيس « تجاوز الواقع أو اللاعقلانية ، أي الثورة على قوانين المعرفة العقلية ، وعلى المنطق . . . الشريعة ، من حيث هي أحكامٌ تقليدية تُعنَى بالظاهر . . هذه الثورة تعني التوكيد على الباطن ، وتعني الخلاص من المقدس والمحرم وإباحة كل شيء للحرية »

وهم باطـــل :

إن ما يسمى بالحداثة العربية وهم باطل ، لأنها نزعة أوروبية شاذة ظهرت في أوروبا في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، بسبب ما أصاب المدن من دمار ، وما حل بها من فوضى واضطراب وفقدان الإيمان لدى الإنسان . يقول برادبري Bradbury وماكفرلين Mc Farlane في كتاب لهما عن الحداثة : « إنها الفن الوحيد الذي يلائم هذا العالم الذي فسره تفسيرا جديدا داروين وماركس وفرويد ، فن تعرُض الوجود للامعقول ولانعدام المعنى ، الفن الذي جاء بعد القضاء على الحقائق العامة المشتركة ، وعلى أفكارنا التقليدية عن العلّية ، وبعد اندثار الآراء المتوارثة عن وحدة الشخصية الفردية ، وبعد ظهور الفوضى التي حلت إثر تكذيب المفاهيم العامة للغة ، وإثر تحول الحقائق الموضوعية جميعا إلى مجرد تخيلات شخصية ، إنه الفن الوحيد الذي يصلح لانهيار العقل » .

وكل هذه الظروف والتحولات التي أشار إليها الكاتبان لم توجد في مجتمعنا ، وليس لنا بها أدنى صلة . . ونظرية دارون التي تشكل أصلا من أصول الحداثة في أوروبا وعند من يحاكونها حَذْوَ النعل بالنعل في عالمنا العربي المسلم ، تُغفل دور الله في عملية الخلق والتطور ، وتتعارض تعارضا تاما مع

عقيدتنا ، وكذلك الأمر بالنسبة للنظرية الماركسية التى تجعل للقوى المادية السلطان الأقوى الموجِّه للنشاط الإنسانى ، ومثلها النظرية الفرويدية التى تسلط الضوء على العلاقات الجنسية وتجعلها متحكمة في أفعال الإنسان وقدراته ، وكلتا النظريتين مع نظرية دارون تشكل قاعدة أساسية للحداثة .

والحداثة الغربية في جوهرها ـ كما يقول أحد الباحثين ـ تقوم على معارضة ثلاثية الأبعاد : معارضة للتراث ، ومعارضة للثقافة بمبادئها العقلانية ، ومعارضة لذاتها ، هى انفصال عن الماضى ورفض لقيمه ، وثورة على الحاضر ، ورفض لكل ما هو قائم فيه ، وتطلع إلى المستقبل دون الوصول إلى غاية .

وهذه الآراء بألفاظها ترد كثيرا في كتابات أصحاب الحداثة من العرب ، يقول كمال أبو ديب : إن الحداثة تقدم ، وكلٌ تقدم انفصام عن ماض ، ورفض لما هو قائم ، وبحث عن بديل له . أما المستقبل عنده فهو (حُلمى جنينى لا ملامح له) .

ونعود إلى الحداثة الغربية أو أصل الحداثة لنستكمل ملامحها فنجد أنها تنص على رفض الغرض في المضمون ، وقد أدى بها هذا الاتجاه إلى تأكيد فردية الإنسان المطلقة عن طريق تأكيد اللاوعى ، والجنوح إلى عالم الأحلام ، وعدم مواجهة الواقع ، الأمر الذى أدى إلى شيوع الإحساس بالاغتراب Alienatian والوحدة ومعاناة العذاب

ونجد هذه المعانى جميعا عند أصحاب الحداثة من الذين يكتبون بالعربية أفكارا غربية ، يقول أدونيس : « الهدف لا مكان له في الشعر الحق ، فالشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محددة ، بل من حالة هو لا يعرفها هو نفسه . . . هذا يقذف به في جميع الاتجاهات حتى الأطراف القصوى . . . هكذا يحيا بعيداً أليفا غريبا في آن » . .

ويقول أيضا : « ولهذا يتراجع المنطق والعقل أمام الإلهام والكشف . . لا تعود القصيدة محدودة وإنما تصبح لا نهائية . إن مجال الشعر هو اللانهاية . البديل الشعرى هو التخييل . وأعنى بالتخييل القوة الرؤياوية التى تستشف ما وراء الواقع »

وعَرَفت الحداثة الغربية حركة (المستقبليين) في أول هذا القرن ، وهى الأصل الذى ترجمه أصحاب الحداثة العربية ، فقد ثارت هذه الحركة على الماضى والحاضر ، ودعت إلى تحطيم اللغة الشعرية التقليدية ، وتحرير الكلمات من معانيها الموروثة ، والتخلص من المنطق ، وإسقاط استخدام حروف العطف والظروف والصفات ، طلبا لحداثة اللغة ، واستجلابا للغموض ، واللجوء إلى طرق طباعية كاستعمال الألوان ، وترتيب الكلمات لا على أساس تتابعها الأفقى ، بل على شكل صور وهيئات هندسية . وقبل ذلك كله أعلنت هذه الحركة عداءها للدين وثورتها على الثقافة الجارية على قوانين المنطق ، ودعا أحد شعراء هذه الحركة وهو الشاعر الإيطالى « مزينتى » إلى إحراق المكتبات والمعاهد وإغراق المتاحف . أما الشاعر الروسى « ايفجينى زامياتن » Evgeni Zamyatin وهو من أتباع الحركة نفسها ، فقد دعَا إلى إحراق الكوكب الأرضى ليصير فتيا من جديد ، وأعلن أن الأدب الضار أكثر جدوى من الأدب المفيد ، لأنه ضد الإنتروبيا Entropy وهو مصطلح فيزيائى لقياس الطاقة ، ويدل على الجمود والتكلس والسكون .

وحين نضاهى مبادىء حركة المستقبليين الغربيين بمبادىء أصحاب الحداثة العربية ، أو مبادىء المستقبليين العرب ، نجد التطابق بينهما شديداً ، فاصطلاح الثبات والتحول الذى أقام عليه أدونيس فكرة الحداثة نابع من حركة المستقبليين الغربيين وقد استخدمه الناقد رتشاردز عنوانا لبحثه : Permenance and change ويقول أدونيس في بعض كتاباته : « الشعر نوع من السحر لأنه يهدف إلى أن يُدرِك ما لا يدركه العقل . . لقد انتهى عهد الكلمة ـ الغاية . . اللغة غابة شاسعة كثيفة من الإيقاع والإيحاء والتوهج ، لا حد لأبعادها ، فتفرغ الكلمات من معانيها الموضوعة ، الموجودة مسبقا في المعاجم أو على الألسنة » .

ويقول كمال أبو ديب في ذلك : « الحداثة لا ترى موت اللغة فقط ، بل تراها لغة مكدسة محشوة بالسلطة ، قوةً ضخمة من قوى الفكر المتخلف التراكمي السلطوى » .

ومحاكاة لحركة المستقبليين الغربيين ، دخلت الإشارات الرياضية في النص الشعرى عند دعاة الحداثة العربية ، وأشكالٌ أخرى شتى ، فنجد الشاعر العراقى فاضل العزاوى قد جعل صورته الشخصية جزءا مهما من النص ، والشاعر المغربى محمد بنيس كتب قصيدته (هكذا حدثنى الشرق) بخط مغربى وفق صورة هندسية ، واستخدم أدونيس في كثير من قصائده حروفا لا تشكل كلمات ، بل تشكل في رأيه قوةً سحرية .

أما معاداة الحداثة العربية للدين محاكاة لحركة المستقبليين الغربية فتنضح بها كتاباتهم دون مواربة ، فقد سبق أن ذكرنا تعريف أدونيس للحداثة بأنها « ثورة على الشريعة من حيث هى أحكام تقليدية تعنى بالظاهر » ، وأنها « تعنى الخلاص من المقدس والمحرم وإباحة كل شيء للحرية » . وعرّف « الثابت » الذى يهدف إلى تدميره بأنه كل فكر متبع يرتبط بالعقيدة الثابتة وبالماضى وبالسلطة الشرعية . ومفهوم « المتحول » الذى يدعو إليه هو كل ابتداع يتمثل في التمرد على العقيدة والخروج على السلطة الشرعية .

وتحقيقا لمبدأ الحداثة المتمثل في (تدمير القداسة ومقاربة الخطيئة) يعبر أدونيس في قصيدته (لغة الخطيئة) تعبيرا إبداعيا ، يدمر فيه كلَّ علاقة تربطه بالتراث ، ويمجد الخطيئة أو الصاعقة التى تنتهك القداسة ، ويقرن بين الله (جل وعلا) والشيطان أو بين القداسة في أعلى قممها والخطيئة في أحط درجاتها ، ويمحو فكرة الثواب والعقاب ويؤكد النزعة الفردية التى دعا إليها المستقبليون بجعله الإنسان سيد الكون ومركزه ، يقول :

أحرق ميراثى أقول أرضى
بِكْرٌ ولا قُبور في شبابى
أعبر فوق الله والشيطان
(دربى أنا من دروب الإله والشيطان)
أعبر في كتابى
في موكب الصاعقة المضيئة
في موكب الصاعقة الخضراء

أهتف : لا جنةَ ، لا سقوط بعدى
وأمحو لغةَ الخطيئة

وإعلاء شأن الإنسان وجعله مركزَ الوجود فكرة ألح عليها أصحاب الحداثة العربية متابعة لحركة المستقبليين الغربيين بدعوى أن الحداثة تكتشف الذات الإنسانية ، وهذا الاكتشاف لا يتم في وعى هذه الذات ووضعها في إطارها الإنساني الصحيح كما حددته الكتب السماوية - بإيجاد علاقة سوية بينها وبين الخالق والكون ، بل يتم هذا الاكتشاف « في إبهام اللاوعى وانشحانه بالرغبات (المكبوتة) والشهوة المقموعة ، ثم اكتشاف الإنسان ومركزيته في الوجود بانهيار السلطة الإلهية المطلقة » .

إن الإنسان الذى كرَّمه الإسلام وجعله سيد هذه الأرض مع إقراره بالعبودية لله في هذا الكون الذى تحكمه طبيعة متَّسقةالقوانين وفقا لمشيئة الله ، ليس هو الإنسان الذى تريد الحداثة أن يكون ، ومعنى الألوهية في الإسلام يلقى منهم الرفض والتهجم يقول أدونيس : « الله في التصور الإسلامي التقليدى نقطة ثابتة متعالية منفصلة عن الإنسان ، التصوف ذوَّب ثبات الألوهية ، جعله حركة في النفس ، في أغوارها ، أزال الحاجز بينه وبين الإنسان . وبهذا المعنى قتله ، وأعطى للإنسان طاقاته . التصوف يحيا في سُكْرٍ مُسْكِرٍ يدوره العالم ، وهذا السُكْر نابع من قدرته الكامنة على أن يكون هو والله واحدا » .

خطر يعم الحياة :

إن أصحاب الحداثة العربية وفيهم النُّصيرى والنصرانى والماركسى والوجودى تجمعهم دعوة الحركة المستقبلية للإلحاد ، هى دعوة تتفق مع معتقدات من حددنا انتماءاتهم ، فكيف يسوِّغ مسلم لنفسه - إن صح إيمانه - الدخول فيها ، وهى - كما أوضحت - لا تخص مجالات الإبداع أو النقد الأدبى ، بل تعم الحياة الإنسانية في عقيدتها وفكرها ونظمها السياسية

والاجتماعية والاقتصادية أيضا . وليس غريبا أن يتفق كل أصحاب هذه المعتقدات على الاستعانة بالتصوف ليصبغوا به إلحادهم ، ويجعلوه ملمحا خاصا للحداثة العربية ، وهم يتخيرون من التصوف شطحاتِه البعيدة عن الإسلام ونزعاته الباطنية الشاذة التى تتفق مع إيهام لا وعى أهل الحداثة وابتعادهم عن المنطق والعقل .

ويخلع أدونيس على شاعر الحداثة كلَّ صفات المتصوف الباطنى فيقول : « ويتحدث الشاعر مع الحجر ، ويمتطى الهواء ، ويسير على الموج ، لا يعود يقدم لنا أفكارا بقدر ما يقدم مناخا من الحالات والمقامات .. لا تعود الطبيعة عند الشاعر عقلا ، وإنما تتحول إلى رموز وتخييل ، وهكذا يصبح الشاعر تحولا وصعودا دائمين في أقاليم الغيب » .

وإذا كنا لم نجد غرابة في استعانة أهل الحداثة العربية بحركات التصوف الباطنية الشاذة ، فلن نجد غرابة في انتمائهم إلى الماركسية والوجودية ، بل إن أدونيس زعيم حركة الحداثة العربية ربط في صراحة ووضوح (مع أن الوضوح ليس من صفة الحداثة) بين الماركسية والصوفية في قوله : « يطرح التصوف فكرة الإنسان الكامل ، ربما أمكن أن نقابلها بفكرة الإنسان الكلى في الماركسية الشيوعية ، ويمكن أن يشار في هذه المقارنة إلى تصور الحضارة والإنسان والكون في الحدس الصوفى أصلا ، لكن الذى يفعل فعله الكبير متأثر بالماركسية في الشعر العربى الجديد » .

ويدعو أدونيس صراحة في كتاب (فاتحة لنهايات القرن) إلى الماركسية قائلا إنها « الرؤيا الحديثة بامتياز » ، ويطالب بالانفتاح عليها ، وجعل سبيل الحداثة سبيل الثورة الاشتراكية . ويرى عبدالله العروى أن المنهج الماركسى قادر على أن يرودنا بمنطق العالم الحديث ، لأننا في ظل العقيدة والتراث - « فيما » يرى - لم نعش أطوار العالم الحديث المتتابعة ، ولم نستوعب بنيته الكامنة .

وتكشف خالدة سعيد ـ شريكة أدونيس في حياته وفكره ، في بحث لها عن أمرين يتصلان بالمفهوم الأصيل للحداثة وهما العلمانية والماركسية . أما العلمانية فتتمثل في إشادتها بفكر طه حسين وعلى عبدالرازق لأنهما خاضا (معركة زعزعة النموذج بإسقاط صفة (الأصلية) فيه ورده إلى حدود الموروث التاريخى ، وتأكيدهما أن الإنسان يملك موروثه ، ولا يملكه هذا الموروث ، ويملك أن يحيله إلى موضوع للبحث العلمى والنظر ، كما يملك حقَّ إعادة النظر فيما اكتسب صفة القداسة ، وحقَّ نزع الأسطورية من المقدس) . وتؤكد الباحثة الحداثية الاتجاه العلمانى بالإشادة بكل (قطيعة مع المرجعية الدينية والتراثية) .

وأما الماركسية فهى تؤصِّل علاقتها بالحداثة عن طريق ما تسميه بالواقع التاريخى الذى تجعل له سلطانا بديلا عن سلطان الدين والتراث ، وعن طريق إقرارها بأن ماركس نقل الميتافيزيقا (أو ما وراء الطبيعة) إلى المجتمع ، وهو نفسه ما تصطنعه الحداثة .

ويطالبنا أدونيس ، ومن معه من أصحاب الحداثة ، بعد كل ما كشفنا عنه من جذورها الخبيثة وأصولها الغربية التى لم تواكبها في مجتمعنا ظروفٌ أو تحولات كالتى واكبتها في أوروبا ، بأن نصمت عنها ، وندعها تسرى في كياننا كأنها ترياق يصحُّ به وجودنا ، مدعيا أن الغرب لم يواجه الحداثة بالعداء بوصفها نزعة خبيثة لا تهدف إلا إلى الشر والدمار وذلك في قوله : « إن حداثة العلم في الغرب متقدمة على حداثة الشعر ، بينما نرى ـ على العكس ـ أن حداثة الشعر في المجتمع العربى متقدمة على الحداثة العلمية الثورية . هكذا تبدو الحداثة الشعرية العربية لكثير من العرب كأنها جسم غريب مستعار ، وفي هذا ما قد يفسر أسباب عدائهم لها ، ورفضِهم إياها » .

وأدونيس بهذا القول يزيف الحقائق ، فقد لقيت الحداثة الغربية معارضة عنيفة قاسية ، سواء من أصحاب الاتجاه الدينى أو العلمانى ، بل إن الكنيسة الكاثوليكية عدَّت الحداثة في بيان أصدرته عام ١٩٠٧ للميلاد جُماع

الأفكار الإلحادية ، ولم يتغير موقف العقلاء من أصحاب الدين والفكر عن هذا الموقف حتى الآن ، فقد ذكر أحد الباحثين أن « هارفى كوكس Cox » وهو أحد أساتذة جامعة هارفارد الأمريكية قد نشر مقالا في مجلة الجامعة عدد يناير / فبراير ١٩٨٤ بعنوان « الشيطان حداثى The Devil is modernist » ، تناول فيه شرور الحداثة وآثارها المدمرة لشخصية الإنسان وفكره ، وللمجتمع وبنائه .

بل نجد من أصحاب الاتجاه العلمانى الشاعر الروسى « بلوك » الذى رفض الحداثة من حيث هى نظريةٌ مدمرة ، فكتب في سنة ١٩١٤ ميلادية مقالا بعنوان (سم الحداثة) ، قال فيه إن الحداثيين ليسوا إلا تهاويل فنية مدارها الفراغ .

حركة الشعر الحــر :

ولا بد أن نذكر هنا أن حركة الشعر الحر التى بدأت منذ نحو أربعين عاما في عالمنا العربي - برغم اختلافنا معها في اتجاهاتها - ليست متلازمة مع الحداثة ، وكثير من أقطاب حركة الشعر الحر ، وفيهم من ينتمى إلى الاتجاه اليسارى ، يعارضون اتجاه الحداثة ، يقول الشاعر أمل دنقل : « ظهرت موجة كاملة من الشعراء الذين برزوا في السنوات الخمس عشرة الأخيرة ، يرتدون عباءة أدونيس ، تقرأ لهم فلا ترى واقع أفكارهم ، ولا الواقع العربى كله ، لا تعرف إذا كان هذا الشعر مكتوبا في لبنان ، أو في المغرب ، أو في أيرلندة » .

ويقول محمود درويش إن شعر الحداثة « قد شطح شطحات بعيدة جعلت الاغتراب عن الناس إحدى السمات البارزة في العلاقة بين الشاعر والناس » .

ونرى من أقطاب حركة الشعر الحر من ينأى بفهمه عن الحداثة من

حيث انقطاعها التام عن التراث ، بل يرى المعاصرة في وضعها الصحيح من حيث تواصلها مع الماضى ، يقول في ذلك صلاح عبدالصبور : « الثقافة تراث حى متصل بين الماضى والحاضر ، متجهة إلى المستقبل » ونراه يهاجم دعوات التغريب قائلا : « هذه الدعوات الحارة إلى الاستغراب ، هى لون من السخط على الواقع ، حين تستبد الحماسة بهذا السخط فتحرفه عن مجاله الصحيح . . ولكننا أيضا نعرف أن مكاننا جغرافيا هو هذا المكان ، وأن وراثتنا البيئية هى هذا الميراث العربي الذى كان زاهرا وافيا باحتياجات عصره يوما ، وأن كل ما نكسبه من الاستغراب ، هو أن ننسى مشية الغراب ، ولا نستطيع أن نقلد مشية الطاووس . إن علينا عندئذ أن نرضى بتراثنا وبحاضرنا معا ، وأن نحاول أن نوفق بين موقعنا من خارطة الحضارة العالمية واندفاع هذه الحضارة وتقدمها » .

كذلك نجد عبدالوهاب البياتى يصل بين التراث والمعاصرة في وئام فيقول : « لا يمكن أن يتحقق إبداع الواقع وإعادة خلقه وتغييره من خلال الحاضر فقط ، بل لا بد لهما من أن يمتاحا من آبار الماضى ، وأن يكتشفا كهوفه السحرية التى خيَّم عليها الصمت ، لإضاءته واكتشاف الدلالات المتجددة فيه »

الوفاق بين التراث والمعاصرة :

إن قضية التراث والمعاصرة تقوم على الوفاق والوئام ، لا على التنافر والخصام ، إذا نظرنا إليها في وضعها الزمانى الصحيح ، وأقمناها على أسس عقلية موضوعية . وينبغى ألا يخيفنا وصفُ التراث بالثبات ما دمنا نأخذ بالمعاصرة ، فطبيعة الكون تقوم على الثبات والتجدد ، ولا بد من وجود ثابت أصيل ، تطرأ على بعض عناصره التحولات . ولم تكن العقيدة الإسلامية الصحيحة في أى وقت في تاريخها الطويل عقبة في طريق التقدم والتجدد ، كما يروِّج المبطلون من أصحاب الانتماءات الشاذة ، ولم يَدْعُ الإسلام للانعزال

والانغلاق ، بل شارك المسلمون أمم الأرض حضارتها وثقافتها ، دون أن يفقدوا انتماءهم الإسلامي والعربي ، فهذا الانتماء وحده هو الذى يعصمنا من فتنة الارتماء على عتبات الغرب ومحاكاة نزعاته المنحرفة فالدين كما يقول الدكتور محمد محمد حسين : « ليس قيدا في حقيقة الأمر ، لأنه لا يعطل العقل ، ولكنه يحفظه من الضلال ، ويُلزمه أصولا وقواعد ، هى كالسور الذى يعصم السالك في الظلام من التردى في الهاوية ، وهى مثل قوانين المنطق الذى لا يُعتبر التزامها حدا للتفكير ، ولكنه عصمة له . وهى مثل الدستور الذى لا يعتبر تقيُّد الفقهاء به في كل ما يقننون حدا من سلطتهم ، ولكنه ضمان لهذه السلطة يعصمها من أن تزيغ عن القصد عن علم أو عن غير علم » .

والدين بقرآنه وسنته وأصوله وفروعه قمة التراث وذروته ، وهو شامخ بثباته ، لا يجرى عليه ما يجرى على عناصر التراث الأخرى من الأخذ والترك ، والانتقاء والاصطفاء ، والتطور والتحول ، وهو ديباجتنا وطابع شخصيتنا . ولغتنا وسيلتنا إلى الحفاظ على ديننا ، وعنصر أصيل من عناصر شخصيتنا وانتمائنا ، وسبيلنا إلى فهم تراثنا . وليس هناك أمة معاصرة لها مثل هذا القدر من تراثنا ، ونحن إذ نصله بالمعاصرة لا نعنى أن نتعبده ، ونقف عنده في شئون فكرنا وحياتنا ، فنجمد في أدبنا على ما خلفه لنا الشعراء العرب في العصور التاريخية المختلفة مضمونا وشكلا ، أو ما خلَّفه لنا الكتاب أمثال ابن المقفع والجاحظ وبديع الزمان ، أو نقف في علومنا عند تراث ابن سينا وابن النفيس وابن الهيثم وأمثالهم ، أو نقف في فكرنا داخل دائرة الفارابى والغزالى وابن رشد ومن هم في طبقتهم . فليس الاهتمام بالتراث معناه التوقف عنده ، أو الجمود عليه ، أو رفض المعاصرة في أساليب حياتنا الاجتماعية والعلمية والفكرية ، ولكن ما نعنيه أن تقوم بين التراث والمعاصرة علاقة جدلية تقوم على الأخذ والعطاء ولا بأس في محاولة دراسة عناصر هذا التراث ـ في ضوء هذه العلاقة ـ دراسةً تاريخية نقدية للانطلاق منه والبناء عليه ، وإحيائه وتجديده .

وإذا كنا نسلِّم بأن العلم في نظرياته وتطبيقاته لا وطن له ولا هوية وأننا مطالبون بمتابعة التقدم العلمي في الأمم المتحضرة لتحقيق مبدأ المعاصرة ، فإننا لا نسلِّم بذلك في شئون الفكر ، فهو المعبِّر عن شخصيتنا العربية المسلمة

التى تخالف غيرها في ثوابتها وأصولها ﴿ ولو شاء ربُّكَ لجعل الناسَ أمةً واحدة ولا يزالون مختلفين ﴾ ، بل تخالف غيرها في قضاياها ونواحى اهتمامها ، وما أصدق الزميل الدكتور محمد مصطفى بدوى في قوله عن المعنى الحقيقى للمعاصرة في الأدب ، وهو من أخص شئون الفكر الدالة على شخصية الأمة وحقيقة انتمائها : « لكى يكون الأديب العربى حديثا ، يكفيه أن يكون صادقا مخلصا لنفسه ، متعمقا في تأمله لذاته ، بوصفه فردا يعيش في مجتمع بعينه ، في نقطة معينة من الزمن . أما أن يفقد الأديب العربى ثقته بنفسه وبثقافته وأصالته ، ويهرع لاهثا في مختلف الاتجاهات ليقتفى أثر آخر البدع أو (الموضات) في الغرب ، فيقلدها ، سواء عن معرفة أو جهل ، فلا يجعله ذلك أديبا حديثا في شيء ، وإنما يجعله مجرد مقلد (لموضة) من (الموضات) الحديثة في الغرب » .

وأقول إن الإبداع الحقيقى الذى يسعى إليه الأديب الأصيل ليس نقلا لتجارب الآخرين مهما تكن قيمة هذه التجارب ، فكيف بها وهى تجارب شواذ خارجين على مجتمعاتهم ، لا يقصدون منها غير الهدم وإشاعةِ الفوضى وتدمير عقل الإنسان واستقراره الاجتماعى وأمنِه النفسى .

إن أخطر ما يواجهه الفكر العربى فقدانه الثقة في انتمائه فهو يمثلُ دائما دور المتلقى وليس دور المبدع ، يتلقى مايصدِّره إليه الغرب من أفكار واتجاهات يتلقفها أصحاب النوايا الخبيثة ليروجوها بين الشباب بدعوى الجدة والمعاصرة ، فيفسدوا عقولهم ، ويحولوا بينهم وبين مجتمعاتهم التى هى أحوج ما تكون إلى بنائهم لا إلى هدمهم ، إلى عقولهم ووعيهم لا إلى خبلهم وغيبوبتهم .

ويصدق الأستاذ محمد عمران رئيسُ تحرير مجلة المعرفة السورية حين صور في افتتاحية عدد قريب خطر فقدان الانتماء فقال : « ثمة من يفكر خارج روح الأمة ، والتفكير خارج روح الأمة يعنى التأسيس في فراغ ، يعنى بشكل ما استيراد النموذج ، يعنى بالتالى مزيدا من الاغتراب . إن مسألة الهوية هى السر في أزمة الثقافة العربية الراهنة . . هكذا يخرج العربى من زمنه ، معلقا على أفق أزمنة ليست له ، ولذلك لا يبدع ، التابع لا يبدع ، التابع يقلد .

المستَلِب لا يفكر ، تأتيه الأفكار جاهزة ، فيتناولها بحكم العادة ، وتتحول في دمه بفعل العادة أيضا إلى مقدسات ، ويصير تناوله لها ضربا من الطقس . نحن في تعاملنا مع ثقافات العالم نمارس طقوسا لا حوارات ، إننا بشكل ما ندخل صنمية القرن العشرين ، ولعلنا في نهاياته أكثر استسلاما للصنمية منا في البدايات » .

وحق ما يقوله الكاتب فإن حركة التغريب بدعوى المعاصرة تسللت في أول هذا القرن على استحياء وها هى ذى تنتفض قرب نهايته في استعلاء ، وقد آن لذوى الفكر أن يكشفوا عَوارها ويطفئوا نارها (فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض) .

الفصل الثالث

هل توجد حداثة عربية؟

إن أول ماينبغي لنا تحديدُه هو مفهوم الحداثة ، فليس هناك مصطلح أدبي في تاريخنا الحديث والمعاصر أشدّ بريقا وصخبا وإثارة للخلاف من هذا المصطلح، بل إن كثيرا ممن يخوضون فيه - وفيهم مثقفون يفترض فيهم دقةُ الفهم والمعرفة - لايدركون من هذا المصطلح غير معناه العام الذي يدركه غيرُ المثقف، وهي الجدة والمعاصرة.

وما من أديب أو باحث أو قارىء عادي مهما يكن شغفه بأصالة القديم وعراقة التراث الأدبي، يحب أن يُوصف بالقدم في أسلوبه أو آرائه أو منحى اتجاهه الأدبي فالجديد دائما له علوق بالنفس وتحبُّبٌ إلي القلب، وطرافة تتأدي إلي العقل.

وقد تسلل هذا المصطلح في ذكاء إلي حياتنا الأدبية، دون أن نستشعر غرابته أو نتوجس منه، ثم صدمتنا ظواهرُه الإبداعية في الشعر خاصة، فأنكرناه، ليس بالقياس إلي الماضي - كما يتهم مستنكرو الحداثة - ، بل لعدم تواصلنا معه فهما وفكرا وذوقا ، ولانه صار صناعة من لاموهبة له في الأدب، المجرد من أية وسائل إبداعية ، ومن المؤسف أن يبدو الاختصام حول الحداثة كأنه اختصام حول اتجاه تجديدي عام يقاومه المحافظون علي التراث، لعدم قدرتهم علي فهم فلسفة العصر، أو الانفعال بتيارات الفكرية والثقافية العالمية، وهو ليس كذلك إلا في ظاهره العام الذي لايعبر عن حقيقة ما يجري في الأعماق دون هذا السطح الظاهر. وكأن هذا الاختصام حلَقةٌ في سلسلة الخصومات التي شَبَّ أوارُها بين القدماء والمحدثين في خلال عصور أدبية مختلفة وارتبط مفهوم الحداثة في أذهان بعض المثقفين بحركة الشعر الحر، أو مايُسمي بقصيدة التفعيلة، بحيث وَقر في تصوُّرهم أن الحداثة ترخُّص عروضي لايلبث أن ينكره الذوق العربي. وربما ارتبط مفهوم الحداثة بما يُعرف بقصيدة النثر التي يغلو دعاتها في مخاصمة العروض. والحقيقة التي لامراء فيها أننا ينبغي أن نفرق بين اصطلاحين أجنبيين ، من المؤسف أن كليهما يترجم ترجمة واحدة وهي الحداثة أما الاصطلاح الأول فهو Modernity الذي يعني إحداث تجديد وتغيير في المفاهيم السائدة المتراكمة عبر الأجيال نتيجة وجود تغير اجتماعي

أو فكري أحدثه اختلاف الزمن . أما الاصطلاح الثاني فهو Modernism وهو يعني نظرية فكرية لاتستهدف الحركة الإبداعية وحدها، بل تدعو إلي التمردعلي الواقع بكل جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ويصفها باحث أوربي بأنها زلزلة عنيفة وانقلاب ثقافي شامل، وأنها جعلت الإنسان الغربي يشك في حضارته بأكلمها، ويرفض حتي أرسخَ معتقداته المتوارثة. وقد اختلف الباحثون الأوربيون حول نشأة هذا الاتجاه المدمر في أوربا، فقال بعضهم إن الشاعر الفرنسي شارل بودلير وهو من شعراء القرن التاسع عشر الميلادي هو أولُ من قدم في مجال الأدب صياغة نظرية الحداثة التي تقوم علي أساس أن كل ما هو مظلم منحط في النظرة السائدة التقليدية التي تحكمها المعتقدات الدينية وقواعدُ الأخلاق العامة والأعرافُ والتقاليد الاجتماعية، يتحول في منظور الحداثة إلي شيء رائع مثير، وبناء علي ذلك نشأ علمُ جمالٍ للقبح والخطيئة، يستهدف الإفلات من الواقع، والوجود في حالة توتر مستمر، وتعميم التجريد في شكل التعبير، وتذوق الغامض في حد ذاته، وإيجاد لغة جديدة لاتعترف بالدلالات والمواضعات علي أساس مايُسمي بكمياء اللغة.

وذكر باحثون آخرون أن نظرية الحداثة في أوربا ارتبطت بحركة المستقبليين التي تفجرت بعد الحرب العالمية الأولي، وتضمنت مبادئها الثورة علي الماضي والحاضر، والدعوة إلي تحطيم اللغة الشعرية التقليدية، وتحرير الكلمات من معانيها الموروثة، والتخلص من العقل والمنطق، وتدمير قواعد اللغة وإسقاط استخدام حروف العطف والظروف والصفات طلبا لحداثة اللغة واستجلابا للغموض. وقبل ذلك كلهُ أعلنت هذه الحركةُ عداءها للدين وثورتها علي كل ثقافة جارية علي قوانين المنطق.

ويُعرِّف واحد من أساطين الحداثة وهو رولان بارت Barthes الذي توفي منذ سنوات قلائل الحداثة بأنها انفجار معرفي لم يتوصل الإنسان المعاصر إلي السيطرة عليه. ويقول : في الحداثة تتفجر الطاقات الكامنة، وتتحرر شهوات الإبداع في الثورة المعرفية، مولِّدَة في سرعة مذهلة وكثافة مدهشة، أفكارا جديدة وأشكالا غير مألوفة، وتكوينات غريبة، وأقنعة عجيبة.

ويحدد أحد الباحثين الحداثة الأوربية بأنها تقوم في جوهرها علي معارضة ثلاثية الأبعاد : معارضةٍ للتراث، ومعارضةٍ للثقافة بمبادئها العقلانية، ومعارضةٍ لذاتها، هي انفصال عن الماضي ورفض لقيمه، وثورة علي الحاضر، ورفض لكل ما هو قائم فيه، وتطلُّعٌ إلي المستقبل دون الوصول إلي غاية.

ولاشك في أن الحداثة الأوربية استفادت في أصولها العامة من النظريات الشاذة التي ادعت تفسير العالم تفسيرا جديدا مثل نظرية دارون التي تغفل دور الله في عمليه الخلق والتطور، والنظرية الماركسية التي تجعل للقوي المادية السلطان الأقوي الموجه للنشاط الإنساني، ونظرية فرويد التي تسلط الضوء علي العلاقات الجنسية وتجعلها متحكمة في أفعال الإنسان وقدراته، وفلسفةِ نيتشة الإلحادية ، والفلسفة المثالية التي تناهض الفلسفة العقلية، وتعتدُّ بالإنسان بوصفه غايةً في ذاته.

ومن الواضح لنا الآن وجودُ فرق كبير بين مصطلح Modernity الذي يمكن لنا أن نطلق عليه اسم (المعاصرة) والذي يعني التجديد بوجه عام دون ارتباط بنظرية ترتبط بمفاهيم وفلسفات متداخلة متشابكة، ومصطلح Modernism الذي يصح أن نبقي له اسم (الحداثة) وهي في هذه الحالة نظرية متكاملة ذاتُ مبادى تقوم علي أساس نظريات وفلسفات أخري لها خطرها في تاريخ الفكر الأوروبي. والذي يؤكد لنا وجوب التفرقة بين الاصطلاحين أن أصحاب الحداثة يرفضون (المعاصرة) شكلا وموضوعا، ويرون أنها وجود في الزمن الحاضر لايعني أي تغيير، ولايدل علي الثورة الانفجارية التي تتسم بها حركة الحداثة.

وقد شاع بيننا الآن اصطلاح مايُسمي بالحداثة العربية، واتجه واحد من رواد الحداثة إلي تأصيل هذا المصطلح بحيث يبدو ضاربا بجذوره في تراثنا القديم، وهو لايحدد ـ شأن المتشدقين بالحداثة دون فهم صحيح للمقصود بها، أو مع الفهم وتعَمد التعمية بحيث يختلط معني المعاصرة والحداثة ـ المفهوم الصحيح للحداثة ، بل يقول إنه يعتمد «علي مقاييس مستمدة من (إشكالية) القديم والمحدث في التراث العربي، ومن التطور الحضاري العربي، ومن الفكر العربي الراهن، ومن الصراع المتعدد

الوجه الذي يخوضه العرب».

ونحن نعلم أن الصراع بين القديم والحديث يعبر عن معني الحياة، ومحاولة الإنسان التكيف مع بيئته ومشاكله عصره، وأن هذا الصراع يبدو واضحا فى فترات التطور الاجتماعي والسياسي وما يصاحبهما من تطور فكري، بسبب انقسام المجتمع فريقين يتبادلان الريبة والظنة : فريق يندفع في تطوره ويغلو في تصور المعاصرة، فيحاول التحلل من كل ما يمت إلي القديم، وآخر يتشبث بالماضي بكل ماليه من قوة، مفضلا الانطواء في عالمه، يجتر ماليه من زاد فكري. وكلا الفريقين يخطيء في حق نفسه وحق مجتمعه عليه. فالقديم والحديث عنصران مهمان من عناصر الحياة، والعلاقة بينهما في وجه من وجوهها علاقة زمنية، فالزمن يحتوي بالضرورة علي ماض وحاضر ومستقبل، ولابد أن تكون الحداثة متصلة بما قبلها في علاقة جدلية بين الماضي والحاضر تقوم علي الأخذ والعطاء، والمجتمع المتوازن في فكره يستمد من قديمه عناصر يعيد تشكيلها وفقا لحاضره، ومع إيجاده أشياء لم تكن موجودة. وهذه الحداثة التي نصفها هي التي اصطلحنا علي تسميتها بالمعاصرة، وقد كانت موضع اهتمام نقادنا العرب الأقدمين الذي لم يكونوا - كما وصفوا في كتابات بعض الحداثيين - عبّاد النموذج القديم ، فهذا المبرد يقول :«وليس لقدم العهد يُفضلُ القائل. ولالحدْثان عهد يُهتضم المصيب، ولكن يُعطي كُل مايستحق.» ويقول ابن قتيبة في مقدمة كتابه (الشعر والشعراء) :«ولانظرت إلي المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلي المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل علي الفريقين، وأعطيتُ كلا حظه، وَوَفّرْتَ عليه حقه. فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيِّرة ويرْذَل الشعر الرصين ، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه ملو أنه رأي قائله، ولم يَقْصر الله العلم والشعر والبلاغة علي زمن دون زمن، ولاخصَّ به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر. وجعل كلَّ قديم حديثا في عصره، وكلَّ شرف خارجيةً في أوله فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يُعدون محدثين، وكان أبو عمروبن العلاء يقول : لقد كثر هذا المحدث وحسنُ حتي لقد هممت بروايته،

ثم صار هؤلاء قدماء عندنا بُبعد العهد منهم. وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا كالخريمي والعتابي والحسن بن هانيء وأشباههم، فكلٌ من أتي بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو حداثةُ سِنّة، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفَعْه عندنا شرفُ صاحبه ولاتقدُمهُ».

كيف يُتهم نقادُنا الأقدمون بتعبدهم نموذجا بعينه لايتخطونْه، وهم علي هذه الدرجة من اتساع الأفق وانفساح الرؤية والتزام الموضوعية دون التحيز إلي جانب قديم ومحدث. بل كان فيهم من يدرك المعني الحقيقي للمعاصرة، فابن رشيق يروي عن ابن جني قوله : المولدون يُستشهد بهم في المعاني، كما يُستشهد بالقدماء في الألفاظ. ويعلق ابن رشيق علي هذا الرأي قائلا : والذي ذكره أبو الفتح صحيح بيِّن، لأن المعاني إنما اتسعت لاتساع الناس في الدنيا، وانتشار العرب بالإسلام في أقطار الأرض». ويقول في موضع آخر من كتابه (العمدة) تبين لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات علي معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لايقع مثلها للقدماء، إلا في النَدرْة القليلة، والفَلْتة المفردة، ثم أتي بشار بن برد وأصحابُه، فزادوا معانى مامرت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي، والمعاني أبداً تتردد وتتولد، والكلام يفتح بعضه بعضاً،

ولو نظرنا في ضوء هذا المفهوم الصحيح للحداثة بمعني المعاصرة في تاريخ الشعر العربي القديم لوجدنا تطورا واضحا في القرون الإسلامية الأولي التي شهدت تحولات أساسية في النظم السياسية والاجتماعية والفكرية، وقد شمل هذا التطور مضمون الشعر وشكله علي السواء، وكيف لايحدث هذا التطور وقد اتسع الفكر الإسلامي للثقافات المختلفة وتفاعل معها وتأثر بها، وشهدت القرون الإسلامية الأولي حركةً فكرية خصبة تتمثل في النتاج العلمي الأصيل في شتي نواحي المعرفة الإنسانية ولاينكر ذلك غير جاحد للتراث، ينظر إليه بمقياس غير موضوعي، فهذا أدونيس يبني آراءه علي أساس الثابت والمتحول بفهم شاذ لهما، فالثابت عنده مايُبْني أحقيته علي ماض يفسره تفسيرا خاصا وينفي كلَّ من لايقول قوله، والمتحول

مايرفض أحقية هذا الثابت استنادا إلي تفسير خاص، عاملا بواقعية كونه خارج السلطة ـ علي تحويل المجتمع في اتجاه مايهدف إليه» (الثابت والمتحول جـ١ ص٢) وبناء علي هذا التفسير الشاذ ينكر أدونيس وجودَ تحول في المجتمع العربي القديم فهو يقول :«وأدت ظروف الصراع لسبب أو لآخر إلي أن يظل منحي التحول مغلوبا، وهكذا لم يدخل التحول في بنية المجتمع العربي يغير ويطور، بل علي العكس رأته الفئات السائدة خروجا وأعطته اسما يقصد منه التحقيرُ والندم هو البدعة، وسمّت أصحابه أهل الابتداع والأهواء، وحاربت البارزين بينهم بالتشهير والقمع، وبالسجن والقتل، وقضت أخيرا علي كل اتجاه مبدع، وكان ذلك إيذانا بانطفاء التوهج الجدلي داخل المجتمع» (جـ ١ ص ٢٦). وهذا القول بعيد تماما عن الحقائق التاريخية والموضوعية، زاخر بالأخطاء والمغالطات، فالتطور الفكري في المجتمع العربي المسلم أمر واقع لايحتاج إلي إقامة الدليل، وفي ضوء تاريخنا الأدبي نقول : إن بزوغ فجر الإسلام في الجزيرة العربية قشع كثيرا من الأفكار السائدة في المجتمع الجاهلي، في المفاهيم والقيم والسلوك البشري وكان الشعراء الذين أسلموا يمثلون تيارا قويا لا ينبغي التهوينُ من شأنه إذا قُورن بالشعر الجاهلي، ذلك أن معاني الإسلام وقيمه قد تطرقت إلي هذا الشعر في موضوعاته وألفاظه، ولو نظرنا في أشعار المديح التي توجه بها الشعراء إلي الرسول صلي الله عليه وسلم لوجدنا فيها تحولا واضحا، من حيث المضمون الإسلامي وصياغته الفنية، فهذا العباس بن عبد المطلب يقول :

مِنْ قَبْلِها طِبْتَ في الظـلال وفي ... مُسْتَودَعٍ حيث يُخْصفُ الوَرَقُ

ثم هَبَطْت البـلاد لابشـر أنتَ ... ولا مضـغة ولا عـلق

بل نُطفةٌ تركب السفين وقد ... ألجم نسـراً وأهله الغـرق

تُنْقلُ مـن صالب إلي رحـم ... إذا مـضى عـالم بـدا طبـق

حتي احتـوي بيتك المهيمنُ من ... خنْدِفَ علياء تحتها النُّطُق

وأنت لما وُلِدتَ أشرقت الأرض ... وضاءت بنـورك الأفـق

فنحن في ذلك الضياء وفي ... النور وسُبل الرشـاد نخترق

هل يوجد في الشعر الجاهلي مثال واحد يشبه هذا المديح ولو من بعيد ؟ ألا يمثل هذا الشعر تحولا في القيم الاجتماعية والفكرية، وتغيرا في المضمون الفني ؟ إن الشاعر يتحدث عن بداية خلق محمد صلي الله عليه وسلم في الجنة قبل أن يوجد الإنسان في الأرض، وقد ظل سرا في ضمير هذا الكون ينتقل من جيل إلي جيل بشيرا بالخير ونذيرا بهدم الأوثان، حتي كان مولده نورا أشرقت به الأرض هداية ورشادا. أليس هذا الشعر حداثة بمفهوم الجدة والمعاصرة.

وإذا كان عمر بن الخطاب رضي الله عنه قد أراد أن يوجه الشعراء في عصره بعيدا عما ألفوه من التشبيب الصريح، فقد أسهم في توجيه الشعراء إلي الرمز والكناية فالتشبيب انفعال يعتلج في صدر صاحبه ولابد له أن ينفثه، وقد رأينا شاعرا غزِلا مثل حميد بن ثور يتخذ طريقا جديدا في التشبيب فيرمز بشجرة إلي من يريد التشبيب بها ويجعلها ندية وارفة الظل تروق علي كل الأشجار وتزيد عليها بهاءً، ولايلبث في آخر الأبيات أن يكشف عن خبيئة نفسه فيصرح بأنه يعلل نفسه بالسرحة ولكنَّ أعين الرقباء راصدة له، يقول :

أبي الله إلا أن سـَـرحة مــالك .. علــي كل أفنان العضــاه تـروق

فياطيب ريــاها ويــابرد ظلــها .. إذا حان من حامي النـهار وديق

فلا الظلُّ من برد الضحي تستطيعه .. ولا الفيء مـن برد العشي تـذوق

فما ذهبت عرضا ومــا فوق طولـها .. مـن السرح إلا عشـة وسـحوق

وهل أنا إن عللت نفسي بســرحة .. من الســرح موجود عليَّ طريق

ولعل حديث حميد في قصيدة أخري عن الحمامة كان رمزا آخر اتخذه ليبث ذات نفسه، ويكشف عن وجْده فهو يقول:

وما هاج هذا الشوق إلا حمامةٌ .. دعت ساق حر ترحة وترنما

مطوقةً طوقا وليس بحـــلية .. ولا ضرب صواغ بكفيه درهمـــا

تبكيً علي فرخ لها ثم تغتدى .. مولَهةً تبغي له الدهر مطعـــمـا

تؤملُ منه مؤنـسا لانفرادها .. وتبكي عليه إن زقا أو ترنّمـــا

عجبت لها أني يكون غـناؤها .. فصيحا ولم تفغر بمنطقها فمـــا

فلم أر محزونا له مثل صوتها .. ولاعربيا شاقه صوت أعجمـــا

كمثلي إذا غنت ولكنَّ صوتها .. له عَوْلةٌ لو يفهم العَوْد أرزمـــا

وفي هذه القصيدة التى لانجد لها نظيرا في الشعر الجاهلي لايتخذ حميدٌ أسلوب الرمز فحسب، ولكنه يخلط مشاعر نفسه بإحساس الحمامة في براعة فنية بحيث نحس مشاركة وجدانية بينهما.

وإذا انطلقنا من عصر صدر الإسلام إلي عصر بني أمية سنجد في أكثر من ناحية تطورا في مضمون الشعر وشكله الفني من حيث اللغةُ والصورة والأسلوب، خضوعاً لمبدأ المعاصرة أو الحداثة بمفهومها الطبيعي، ولن نجد مايدعيه أدونيس من الجمود أو وجود نزعة استبدادية تقف حائلا دون التطور، أو التعبير عن العصر وقضاياه الأساسية، فقد كان مجال القول متاحا لكل شعراء المذاهب السياسية والفرق المذهبية، وكان الكميت بن زيد الأسدي يستخدم الشعر للاحتجاج لمقالة الزيدية مستعينا بكل مايملك من وسائل الجدل والإقناع، وكان الخوارج يعرضون في أشعارهم مذهبهم ويتحدثون عن معاركهم، وكذلك فعل المرجئة كما نري في شعر ثابت قطنة. وتطور شعر التغزل العفيف والمفحش في مضمونه وشكله علي السواء تطورا يتحقق فيه معني المعاصرة والتحول الاجتماعي. ثم شهد القرن الثاني للهجرة انفتاحا علي الثقافات الأجنبية بما فيها من خير وشر، وتغيرت البنية الاجتماعية في

تركيبها الجنسي والديني، وظهرت تيارات فكرية خبيثة تدعو إلي إشاعة الانحلال في المجتمع، تصدي لها المسلمون حفاظا علي عقيدتهم بل كيانهم ووجودهم. وفي خضم هذه التحولات كان الشعر يتطور ليواكب عصره فكرا ورؤية، وكانت تتمثل فيه كل الاتجاهات والمذاهب السياسية والفكرية والفنية، فكان بعض الشعراء يفتحون باب الإباحة للتعبير الحر عن مختلف نوازع نفوسهم وشهواتها، فيذهبون بعيدا في ذلك إلي حد التعهر والإلحاد، وفي الوقت نفسه نجد آخرين يعبرون عن دواعي الخير والفضيلة في مجتمعهم وفي النفس الإنسانية، فكان أبو العتاهية وأمثاله يدعون إلي الزهادة والتعفف ويوجهون نقدا اجتماعيا عنيفا لكل أوجه الفساد والانحلال في مجتمعهم.

وقد اصطدمت حركة المعاصرة في القرن الثاني بعمود الشعر العربي القديم، وأعان علي ذلك وجودُ الشعراء المولدين الذين ينتمون إلي أصول أجنبية امتزجت بالعرب، وكان معظمهم يحتفظ بثقافة لغته الأصيلة إلي جانب ما اكتسبه من اللغة العربية وثقافتها، فامتزجت الثقافات في نفوسهم امتزاجا قويا. وتولدت منه روحٌ جديدة لاتنظر إلي التراث الشعرى القديم نظرة التقديس والرهبة التى كان العربي الأصيل مقيما عليها، ولم تعد تلك القوالب الجاهلية القديمة بما فيها من رنة خطابية قوية وجزالة وألفاظ تملأ الفم وتقتحم السمع تصادف هوي في نفوس هؤلاء المولدين أو تربطهم بعاطفة ما، وكذلك انعدمت الألفة العاطفية أيضا بين هؤلاء الشعراء الجدد ومعالم الحياة العربية الجاهلية بما فيها من أطلال ونؤي وبعر الآرام، وقد ابتعد معظمهم عن القصائد المطولة ومالوا إلي المقطعات القصيرة التي تحدُّها فكرة واحدة. واختاروا لصياغة شعرهم لغةً قريبةً من لغة الحياة اليومية، وساروا في ذلك خطوة أخري بعد التجديد الأسلوبي الذي ظهر في شعر التغزل في الحجاز خاصة، وكان يجنح إلى البساطة والرقة بتأثير ترف الحياة الاجتماعية وما تخللها من إقبال في بعض البيئات علي الموسيقى والغناء. روِّي عن الخليفة الهادي أنه أنُشد قولَ الشاعر:

واستقلت رجالهم .. بالرُّوَيْنيّ شرعـــا

فقال : كنت أشتهي أن يكون هذا الغناء في شعر أرق من هذا، اذهبوا إلي يوسف الصيقل حتي يقول فيه، فقال يوسف :

لاتلمني أن اجزعا .. سيدي قد تمنعـا

وابـلاني إن كان ما بيننا قـــد تقطعا

ولم يكن موقفُ أبي نواس الرافضُ لبكاء الأطلال في مطلع القصيدة غير تأكيد لمفهوم المعاصرة يدلنا علي ذلك قوله :

مالى بدار خلت من أهلها شغــل .. ولاشجانى لها شـخص ولا طــلل

لا الحزن مني برأي العين أعرفه .. وليس يعرفني سهــل ولاجبــل

لا أنعت الروض إلا مارأيت بــه .. قصرا منيفاعليه النخل مشتمــل

بل إن بشار بن برد يؤكد هذه المعاصرة بالسخرية من بكاء الأطلال لانشغال الفكر بما هو أعمق وأخطر يقول :

كيف يبكى لمحبس في طـلول .. من سيبكى لحبس يوم طـويل

إن في البعث والحساب لشُغلا .. عـن وقوف برسم دار محيل

وقد أراد المولدون من شعراء العصر العباسي تحقيق المعاصرة بإحداث تجديد داخل الدوائر الخليلية أو بالخروج عليها، وبالتنويع في القافية أو إرسالها ، ويقول أبو العلاء المعرى فى ذلك إن المولدين استحدثوا المقتضب والمضارع وأن الخليل سجلهما وليس لهما أصل في الشعر القديم. كذلك نري رزين بن زندورد يحاول أن يخرج علي البحور العربية المعروفة. ويطول بنا الحديث إذا مضينا فى رصد ظواهر التطور والتحول في حياة الشعر العربي حتى القرن الخامس الهجري، فقد شهدت

هذه القرون ازدهارا عظيما لافي الشعرفحسب، بل في النثر بأنواعه المختلفة. ومن الغريب أن زعيم الحداثة بمعناها الفكرى - وهو أدونيس - حين تصدى للثابت والمتحول في الثقافة العربية الإسلامية بحسب مقاييسه المختلة ونظراته غير الموضوعية التي جعل منها قوالب تحدد المفاهيم في أطُرها الضيقة، أضرب عن النثر إضرابا كاملا، كأنه لايستحق أن يُصفع باتهام الثبات والجمود.

ولا يعترف أدونيس بحركة التحول في حياة الشعر العربى ولا في الثقافة العربية الإسلامية بوجه عام علي أساس «أن الإنسان كذات مفردة لم يكن موجودا في هذه الثقافة» (الثابت والمتحول جـ ١ ص ٥). وهو يتبجح بقوله إن مظاهر وعي الفردية والتفرد : الاعترافُ والبوح ولم نعرف في الأدب العربي نتاجا يصدر عن ذلك، لأن التاريخ العربي هو تاريخ السلطة /النظام.

وهذا الكلام ترديد لما ادعاه بعض المستشرقين الذين لم يتغوروا في أعماق أدبنا العربي الذي أثبت الشعراء فيه ذاتيتهم وعبروا عن قضاياهم الإنسانية في لحظات بوح إبداعية تهز الوجدان، ونعرف قصائد لأبي يعقوب الخريمي وصالح بن عبد القدوس وغيرهما تسجل المشاعر العميقة إزاء مأساة فقد البصر، ونجد لأبي الشمقمق قصائد يسجل فيها مأساة فقره وسوء حظه الذي يقول فيه :

لو ركبتُ البحار صارت فجاجا .. لاترى في متونها أمواجـــا

لوانى وضعتُ ياقــــوتةً حمــــراء في راحتي لصـــــارت زجاجـــا

ولو انى وردتُ عذبا فراتــا .. عاد لاشك فيه ملــــحا أجاجــــا

وكيف لم يعرف الشعر العربي الاعتراف والبوْح ونحن نقرأ هذه اللوحة الزاخرة بالمشاعر الإنسانية لأبي فرعون الساسى :

وصبيبه مثل فراخ الـــذر .. سود الوجوه كسواد القـــدر

جاء الشتاء وهم بشـــــر .. بغــير قمـــص وبـــغير أزْر

حتي إذا لاح عمود الفجر . وجاءني الصبح غدوت أسـرى

وبعضهم ملتصق بصدري .. وبعضهم منحجر بحجـــري

أسبقهم إلي أصول الجدر .. هذا جميـع قصتى وأمـــري

فارحم عيالى وتولَّ أمري ..كنَّيتُ نفـسي كنيةً في شعـري

أنا أبو الفقر وأم الفقر

أليس هذا هو التراث الذي عرف الحداثة بمعني الجدة والمعاصرة في مضمونه وشكله الفني علي السواء؟!

ولكن أصحاب نظرية الحداثة لا يلتفتون إلى هذه القيم الفنية الرفيعة فى التراث، إما جهلا أو تجاهلا وينكرون وجود حداثة عربية، لأنهم أعدوا قوالب جاهزة يريدون أن يفرغوا فيها رؤيتهم السقيمة المُغرضة، فهذا الأب بولس نويا أستاذ أدونيس يرسم له الطريق المعوج للحداثة فيقول :«الرؤيا الدينية هي السببُ الأصلي فى تغلب المنحى الثبوتى علي المنحى التحولى في الشعر، أو بعبارة أخري إن النظام الشامل الذي خلقه الدين كان العامل الأساسىٌ الذي جعل المجتمع العربي في القرون الثلاثة الأولى يفضل القديم علي الحديث» ولم أر جهلا بالتراث وتجنيا علي الواقع أخطر من هذه المقولة لرجل يفترض أنه باحث قبل أن يكون مسيحيا متعصبا ضد الإسلام. وكيف يمكن أن يَنْظر إلى التراث نظرةً موضوعية صحيحة وهو يقول «إن التراث هو بمثابة الأب، ونحن نعلم منذ فرويد أن الابن لا يستطيع أن يكتسب حريته ويحقق شخصيته إلا إذا قتل أباه، علي الإنسان العربي أن يُميت تراث الماضي في صورة الأب لكى يستعيده في صورة الابن».

ويقتفي التلميذ خطى أستاذه فيقول (ص ٣٢) :«لايمكن أن تنهض الحياة العربية ويبدع الإنسان العربي إذا لم تتهدم البنية التقليدية السائدة للفكر العربي، إلا إذا تخلص من المبني الدينى التقليدي الاتباعي»

ويَعْمَى أودنيس عن كل مظاهر الحداثة الإبداعية في إطار التحول الصحيح الذي يصل الماضي بالحاضر والقديم بالجديد، فلا يعترف بالتحول إلا من خلال الحركات الثورية السياسية والمذهبية، وظواهر السقوط عند الملحدين ممن رفضوا النبوة تمسكا بالعقل في زعمه، والتيارات الباطنية من إمامية وصوفية، وكلُّ ما من شأنه أن يكون تمردا على الدين والنظام وتجاوزا الشريعة.

وهو يري حداثةً في الشعر الجاهلي لأن «الإنسان فيه لا الله هو مقياس الأشياء». ويخص شعر الصعاليك بالإعجاب لأنه خروج على القبيلة وقيمها السائدة. وامرؤ القيس وطرفة بن العبد رمزان للحداثة لأنهما في رأيه «نموذجان لخرق العادة القبلية : الأول يهدم نظام القيم بممارسة فردية تعبيرا عن رفض القبيلة، والثاني يهدم نظام القيم بممارسة جماعية تتضمن نواة لإقامة نظام جديد وعلاقات جديدة»

ومثل هذه الأقوال التي لا أساس لها من الصحة والواقع ، بل هي أوهام تعيش في عقل صاحبها، تهدف إلى تمثل ماركس مقيما في الجزيرة العربية في العصر الجاهلي. أما الصعاليك فهم ماثلون في كل عصر وكل بيئة، ونادرا مايكون الصعلوك في العصر الجاهلي عربيا حرا، فهو دائما من العبيد أو الموالي، وقد يكون خليعا فقد صلته بقبيلته . ومن الطبيعي أن يقترن في هؤلاء الصعاليك الإحساس الحاد بذل الرق ومرارةُ الفقر، فيطالبون بحقهم المشروع في الحياة، ونحس في شعرهم درجة عالية من عزة النفس وقوتها وتعففا عن الصغائر والدنايا. ولم يكن عروة فيلسوفا ثائرا يهدف إلي إقامة نظام جديد في المجتمع، بل كان يريد لهذه الفئة المنبوذة من المجتمع العدالة وحق الحياة. ووضع نقادنا الأقدمون امرأ القيس باتجاهه إلي التعهر في شعره في وضعه الطبيعي الصحيح حين قال ابن سلام «فكان من الشعراء من يتأله في جاهليته ويتعفف في شعره ولا يستبهر بالفواحش ولا يتهكم في الهجاء، ومنهم من كان ينعى على نفسه (أي يَشْهرُ نفسه بالفواحش) ويتعهر وقد ضرب مثلا للنموذج الأخير بامرىء القيس والأعشي. وأكد ابن سلام استمرار هذا التيار في العصر الإسلامي قائلا: وكان الفرزدق أقول أهل الإسلام في هذا الفن، فأين

مايدعيه أصحاب الحداثة من أن امرأ القيس كان يهدم نظام القيم بممارسة فردية».

وعلي هذا النمط من المغالطة والخطأ والمبالغة يتناول دعاةُ الحداثة العربية الأدب العربي القديم منكرين فيه الحداثة الصحيحة، مدَّعين حداثةً غربية تقوم علي الأصول الفكرية الأوروبية التي سبق أن أشرت إليها . وهم لا يكتفون بذلك ، بل يفسرون الظواهر الفردية الشاذة التي تُوجد في كل بيئة وعصر ، علي أنها رموز الحداثة بوصفها تمردا وثورة وخروجا علي العقيدة والنظام والإلف والعادة، ويجعل أدونيس في الثابت والمتحول بعض المواقف الفردية للشعراء تيارا عاتيا للتمرد، منهم أبو محجن الثقفي لأنه أصر علي شرب الخمر برغم تحريمها، والحطيئة لأنه (رقيق الإسلام لئيم الطبع)، وأبو الطمحان القيني لأنه كان فاسقا خبيث الدين في الجاهلية والإسلام. وضابيء بن الحارث البرجمي لأنه أول شاعر عربي أشار إلي العلاقة الجنسية بين المرأة والكلب، وسحيم عبدُ بني الحسحاس لفجوره وصراحته الجنسية، أما النجاشي الحارثي فله منزلة خاصة في الحداثة لأنه جمع بين سوءتين : التمرد الأخلاقي والتمرد السياسي علي سيادة قريش. وشُبَيْل بن ورقاء لأنه أسلم إسلام سَوْء، والأحوص لأنه كان يُرمي بالأبنة والزنا. ولأنه أعلن اللذة مبدأ للحياة في قوله:

وما العيشُ إلا ماتلذ وتشتهي .. وإن لام فيه ذو الشنَّان وفنَّدا

وللوليد بن يزيد مكانة رفيعة في الحداثة ، لامن أجل القيم الفنية الجديدة في شعره ولكن لأنه (مزج بين ممارسة الخلافة وممارسة اللذة بمختلف أشكالها)

ويقول أودنيس :«يؤسِّس شعرُ عمر بن أبي ربيعة ماتمكن تسميته بالنزعة الشهْويَّة أو الإباحة في الشعر العربي، وهو في ذلك يتابع مابدأه امرؤ القيس. إن شعرهما يستمد أهمية خاصة من كونه يؤسس الرغبة أو الشهوة علي المحرم دينيا أو اجتماعيا، وفي هذا تكمن الثورة علي التقاليد الاجتماعية الدينية.

فإذا انتقل أودنيس إلي الشعراء المولدين وجد فيهم الأصل الأول لما يدعوه بالتحول، وهو ـ كالعادة ـ لاينظر إلي ما أحدث بشار من تجديد يتحقق به معني

المعاصرة، ولكن الذي يعنيه منه، مايبالغ فيه ويدعيه علي بشار أنه (رفض التقاليد الاجتماعية السائدة مُشككا فيها تارة، ساخرا منها تارة ثانية، وسخر من العقائد والسلطة التي تمثلها معلنا عقيدته الخاصة ويشّر باللذة وإباحيتها).

أما أبو نواس فهو (يتجاوز التقليد ورموزه القديمة) وهو (يلبس فيما يُشَكّل صورة العالم قناع المجون، والخمرة هي له بؤرة التحولات، إنها الرمز ـ المفتاح » والمجون عند أدونيس (يطهر ويحرر) وحديثه عن أبى نواس رمزا للحداثة بمعناها الفكري، لايمت إلي أبي نواس بأدنى صلة، فهو شاعر موهوم يبنيه برؤيته الخاصة ولايرتبط بالواقع التاريخي بأدني ارتباط.

وموقف الحداثيين من أبي تمام يسير علي منهجهم غير الموضوعي، فهم ينسبون إليه ما ليس فيه، ويبالغون مبالغة شديدة في تطبيق أصول الحداثة بمعناها الفكري علي شعره فهو في رأيهم قد «استخدم الكلمات بطريقة أصبحت معها توحي بأكثر من معني لأنه أفرغها من معناها المألوف وخلّصها من الحتمية وأسلمها للاحتمال، وإنه غيَّر النسق المألوف العادي لتركيب الكلمات، وحذف ولم يترك مايدل علي ما حذفه، وابتكر معاني بعيدةً وصيغا غير مألوفة، وأنه ـ ويشاركه في ذلك أبو نواس ـ قد خرج من التعبير العادي إلي التعبير الفني، أى من الحقيقة الواقعية إلي التخييل المجازي.

إن الحداثيين قد أطلقوا علي أبي تمام «مالارميه العرب» ومالارميه من رواد الرمزية المغرقة في الغموض، وهم بحديثهم عن أبي تمام يريدون أن يخلعوا عليه شخصية مالارميه، وأبو تمام في واقع شعره بعيد تماما عنها، كذلك أطلقوا علي أبي نواس (بودلير العرب) وشارل بودلير هو أول من قدم في مجال الأدب صياغة نظرية الحداثة التي تقوم علي أساس استحداث علم جمال للخطيئة والقبح ـ كما سبق أن أشرت ـ والصلة بينهما واهية تماما ، فأبو نواس برغم خمرياته ومجونه، لايتمردعلي تراثه ولغته، وله شعره الذي يلعن فيه الخطيئة، ويبله بدمعه طلبا للعفو. والشعر العربي الحق يتجاوز الحقيقة الواقعية إلي التخييل المجازي ولايقتصر ذلك على شاعر

فن آخر، وتلك حقيقة لاتغيب إلا عن جاهل، أو متجاهل، كذلك الأمر بالنسبة لفنى الدلالات في الشعر، والبراعة في استخدام الذكر والحذف والتقديم والتأخير وغير ذلك من دقائق الجمال الفنى فى الأسلوب التى ضمها علم المعانى، وهو العلم نفسه الذى طالب أدونيس فى كتابه (مقدمة للشعر العربى). بإلغائه بدعوى «تحرير اللغة من مقاييس نظامها البرانى والاستسلام لمدها الجوانى».

وديك الجن الحمصي الذي قتل زوجته لشكوك ظالمة يتحول عند أصحاب الحداثة إلي صاحب خطيئة ممجدة تسعي إلي جوهر الشخص الإنساني، ويقرن ذلك أدونيس بإنكاره للبعث «وفي سبيل ذلك يوطن نفسه مختارا علي دخول نار الأبدية».

ولم يكن الشعراء وحدهم هم الذين عوّل الحداثيون علي مظاهر انحرافهم وشذوذهم، وفسروا مواقفهم وأشعارهم في ضوء أصول الحداثة الفكرية بحيث وجدوا في اتجاه هؤلاء الشعراء «مايزلزل القيم الموروثة سواء كانت دينية أو اجتماعية أو أخلاقية» علي حد قول راشدهم بل وجدوا بغيتهم في الثورات السياسية والمذهبية والحركات الباطنية والإلحادية، فثورة الزنج التي امتدت خمس عشرة سنة (كانت في أساسها ثورة فقراء مسحوقين علي أسياد طغاة ظالمين) وذلك في منظور الحداثة الذي تشكل الماركسية جزءا ثابتا فيه. ووجدوا في الحركة القرمطية اتجاها إلي الاشتراكية وعودة الإنسان فيها لذاته.

وتعلي الحداثة من شأن ابن المقفع بدعوي أنه (من أوائل الذين وقفوا من الدين موقفا عقليا فانتقد الدين بعامة، ورفض الإسلام، فانتقد القرآن وما فيه من عقائد، وتصوّره لله والرسول» (الثابت والمتحول جـ ٢ ص ٧٣).

وهذا الموقف الإلحادي الذي تعلي الحداثة من قيمته يتعاظم عندهم بوصوله إلي ابن الراوندي وجابر بن حيان ومحمد بن زكريا الرازي بسبب آرائهم الملحدة الجاحدة كما يتعاظم بالنسبة للصوفية الباطنية التى تعدُّ من ركائز الحداثة في نظريتها المنقولة عن الغرب يقول أدونيس فى ذلك (الثابت والمتحول جـ٢ ص ٩٦)

«الشطح يتجاوز العقل والمنطق والواقع، ولهذا فإن من صفات التجربة الصوفيه الغرابة والتخييل واللامعقولية .. الشطح صفة البكارة اللغوية يَلْبسها النُطق، إنه غيبوبة عن اللغة - الاصطلاح شأن التصوف الذي هو غيبوبةً عن العالم - الاصطلاح، إنه باطن اللغة الموازي لباطن الألوهية، كما أن باطن الألوهية لانهائي ، فإن باطن اللغة أو الشطح يوحي بأبعاد لانهائية، إنه اللغة فيما وراء اللغة».

وهكذا نري أن مايُسمى بالحداثة العربية في القديم حداثةٌ حقيقية بمعني المعاصرة والجدة، وكل شاعر عربي كان صادقا في تعبيره عن نفسه، أميناً في تأمله ذاته، بوصفه فردا يعيش في قلب مجتمعه، يحس نبضه وفكره، في إطار زمنه وثقافته يصل بفنه ورؤيته الإبداعية إلي عقول معاصريه وقلوبهم، فهو شاعر الحداثة دون أدنى شك. أما الحداثة التي تعني نظريةً ذات جذور ضاربة في الفلسفات والمذاهب والنظريات الأوربية فهي ليست حداثةً عربية بأي وجه من الوجوه ، سواء في القديم أم الحديث. وقد رأينا محاولة فرضها علي القديم في عبث لاطائل تحته، أما في العصر الحديث، فنجد جبران خليل جبران (١٨٨٣ - ١٩٣١) يمهد للحداثة الغربية كي تُستنبت في أرضنا العربية حين يغلو في تقدير مهمة الشاعر في الفكر الرومانتيكي فيجعله نبيا، ويري الخفيَّ المحجوب ويلبى نداءه بل يسمع أسرار الغيب، والمعلوم عنده ليس إلا مطيةً للمجهول، ثم نراه يجنح إلي الصوفية الباطنية، ويُشيد بالشاعر الميتافيزيقي «وليم بليك» قائلا «لن يتسنى لأي امرىء أن يتفهم بليك عن طريق العقل، فعالمه لايمكن أن تراه إلا عينُ العين، ولايمكن أن تراه العين ذاتها».

وبهذا المفهوم الباطني نفسه يقرن بين النبي والمجنون، ولهذا يقول عن المجنون (أود أن أرتقع بحياتي إلي مستواه)، وهو يري في الجنون (الحرية والنجاة معا)، وهو «انجذاب إلي عالم غريب بعيد»، وهو في هذا الكتاب (المجنون) يدعو إلي هدم المعتقدات والأفكار والقيم، كما يدعو في كتاباته الأخري إلي الثورة الشاملة التي تهدم الماضي بكل ما فيه من تراث.

ويفخر أدونيس بإمامة جبران بوصفه من رواد الثورة الجنسية المعاصرة وينقل

من رسالة له بأن «آفاق الحرية الجنسية ستتسع بحيث سيجيء يوم تترك فيه العلاقة بين الرجال والنساء حرة فعلا، ويكونُ بوسع الرجل فيه أن يقول للمرأة : هل لك أن تعرفيني جنسيا لمدة ثلاث ساعات ومن بعدها لايتعرف واحدنا علي الآخر من جديد».

وإذا كانت هذه الاتجاهات المدمرة كانت بداية ولوج الحداثة في عالمنا العربي المسلم فكيف تكون نهايتها الماثلة لنا في هذه الأيام، إنها كما يقول أحد روادها: تجاوزُ الواقع، أو اللاعقلانية أي الثورة علي قوانين المعرفة العقلية، وعلي المنطق وعلي الشريعة، من حيث هي أحكام تقليدية تعني بالظاهر.. هذه الثورة تعني التوكيد علي الباطن، وتعنى الخلاص من المقدس والمحرم وإباحة كل شيء للحرية».

وما من حرف واحد كتبه من يدّعون وجود حداثة عربية إلا كان له أصله الغربي، ويعترف بذلك أدونيس قائلا (الثابت والمتحول جـ٣ ص ٢٧٠) :«لانقدر أن نفصل الحداثة العربية عن الحداثة في العالم». وليس هناك فى واقع الحال مايسمي «حداثة عربية» بهذا المفهوم فنقل الأفكار والمذاهب والفلسفات البعيدة عن انتمائنا ووجودنا، وعقيدتنا وشخصيتنا، ومجتمعنا وفكرنا إلي لغة عربية، وهي في الغالب لغة سقيمة كسيحة، لايتيح لنا - حتي من مدخل الأمانة العلمية - أن نجعلها عربية.

فإن الدرهم المضروب باسمى ... أحبُّ إليَّ من دينار غيرى

فكيف إذا كان الدينار زائفا، أليس من حقنا أن نمنعه من التداول ونضرب علي أيدي مزيفيه ومروجيه.

الفصل الرابع

الحداثة والحساسية الجديدة : هل انفض سامرها

ليس هناك مصطلح أدبى أشد غموضا وإبهاما من مصطلح (الحداثة) الذى شاع فى الفكر الغربى منذ أكثر من قرن ، بل إن باحثا أوروبيا يقول : إن القرن التاسع عشر هو التاريخ المناسب لظهور الحداثة فى باريس ، ويحدد عام ۳۰، بداية لها نتيجة انتشار الحركة البوهيمية ، ثم يجعل ذروتها فى الفترة مابين عامى ۱۹۱۰ م إلى ۱۹۲٥ م .

والسبب فى غموض هذا المصطلح تعدد مفاهيمه ، حتى إن أحد الباحثين ذكر أن مفهوم الحداثة تحدده جغرافية المكان الذى نعيش فيه فالحداثة فى فرنسا تختلف فى مفهومها عن الحداثة فى ألمانيا ، أو إنجلترا ، أو روسيا ، أو غيرها من البلدان الأوروبية ، أو أمريكا التى انتقلت إليها عدوى الحداثة .

ولا شك أن جغرافية المكان ترتبط ارتباطا وثيقا بالمصادر التى أمدت الحداثة بمضامينها ، وهى مصادر متعددة يرجع بعضها إلى تفسيرات « ماركس » ، وبعضها الآخر إلى نظريات « فرويد » أو « داروين » ، كما ترجع أيضا إلى الوجودية ودعوتها إلى العبث واللا جدوى . ويربط « إدمون ولسون » وكذلك « باورا » بين الحداثةوالرمزية، ويتسع مفهوم الحداثة عند نقاد آخرين فيرون أن مصطلحها يستغرق مجموعة من الحركات والمذاهب الأدبية التى نشأت لتحطيم الواقعية والرومانسية على السواء مثل الانطباعية Impressionism ، ومابعد الانطباعية Post-Impressionism ، والتعبيرية Expressionism ، والتكعيبية Cubism والمستقبلية Futurism ، والرمزية Symbolism والتصويرية Imigism ، والدادائية Dadaism ، والسريالية Surrealism ، ومهما اختلفت مفاهيم الحداثة تبعا لاختلاف مصادرها من

الأفكار والنظريات ، والمذاهب التى ولدت متعاقبة ، واختلاف أماكنها التى استقت مفهوم حداثتها من بعض تلك المصادر دون بعضها الآخر ، نجد اتفاقا على مبادئها : وهى الاقتحام والنفور من كل ماهو متواصل . وأنها فى امتدادها الزمنى أو الجغرافى لا تزال تمتلك القدرة على الاستفزاز وإثارة الجدل ، وأدبها غير واقعى ، وخال من المضامين الإنسانية . يركز على القضايا الأسلوبية والشكلية بدعوى النفاذ إلى أعماق الحياة ، وأنها فن تحطيم الأطر التقليدية والشخصية الفردية ، وتبنّى رغبات الإنسان الفوضوية التى لا يحدها حد .

وقد ثبت « هرمان بار » ــ وهو من أهم الحداثيين فى النمسا ــ أربعة معان للحداثة فى كتابه (دراسات نقدية للحداثة) هى :

(١) فن الأعصاب .
(٢) السعى وراء كل ماهو غير مهذب ومتصنع لا يمت إلى الطبيعة بصلة .
(٣) التشوق العارم إلى التصوف والغموض .
(٤) العواطف غير المقيدة .

ويعلق أحد النقاد على هذه المعانى بقوله إنها كلها قريبة من فكرة (الانحطاط) Decadence وهو من المذاهب التى أثرت فى الحداثة .

وإذا تتبعنا مواقف النقاد الأوروبيين الكبار من الحداثة وجدنا معينا لا ينضب من التهجم على أهدافها ورفض مبادئها . فهذا « هربرت ريد » فى كتابه (الفن الآن) يقول : شهدت الأزمان السالفة كثيرا من الثورات الفنية فكل جيل جديد جاء بثورة فنية جديدة ، ثم إننا نجد لكل القرون ثوراتها المتعاقبة التى أنتجت مانسميه الآن بالفترات ... أما مايسميه بعضهم بالثورة الفنية المعاصرة ، فلا أعتقد أن لفظة (ثورة) ملائمة لهذا السياق ، إنها تحطيم بل انحلال مأساوى

ويقول الناقد « س س لويس » عن الحداثة فى معرض اقتحامها جوانب الحياة المختلفة بوصفها نظرية إن هذه الهزة المعاصرة شملت الأمور السياسية

والدينية والقيم الاجتماعية وكذلك الأدب والفن . ثم يقول فى معرض ارتباطها بالدادائية السريالية : لا أتصور أن هنالك عصرا سالفا أتى بأعمال محيرة ومدمرة كالأعمال التى جاءت بها الدادائية السريالية ، وأعتقد جازما بأن هذا ينطبق على الشعر .

ويقول « أورتيكا كاسيت » فى كتابه (النزعة اللا إنسانية فى الفن) : إن الحداثة هدم لكل القيم الإنسانية التى كانت سائدة فى الأدب الرومانسى والطبيعى وإنها الفن الثائر على الناس والزمن والتاريخ .

ويرى « فرانك كيرمود » فى كتابه (مقالات حديثة) أن الحداثة لا [illegible] صياغة الشكل ، بل تأخذ الفن إلى ظلمات الفوضى واليأس .

ويقول « هارى لفن » فى كتابه (مقالات فى الأدب المقارن) : فالحداثة القدرة على الإتيان بكل ماهو مدمر ، إنها رحلة إلى عوالم فنية مجهولة لا يمكن أن يكتب لها التوفيق . إنها تصور عوالم تكتنفها المخاطر والكوابيس والموت .

ويقول « ليونيل ترلنك » فى كتابه (مقالات فى الأدب والنقد والمعرفة) : ان ماتعنيه الحداثة : اللا عقل ، والاضطراب ، والأسرار المتخفية العميقة ، والفوضى الاجتماعية الكاسحة ، والعدمية ، والقلق المعادى للحضارة ، والتورط والغربة ، واللا نظام .

ولا شك فى أن أصحاب الحداثة فى تعرضهم لمثل هذا الهجوم من النقاد والمفكرين قد أدركوا أن المتلقين لأدب الحداثة فريقان : الأول يتذوق هذا الفن بعد استيعاب أفكاره ، وتوافقه مع مبادئه ، والآخر يرفضه ولا يتذوقه ، ويعده فنا غامضا بل عدائيا مناقضا للقيم الإنسانية . وينبغى لنا قبل أن نحدد موقفا من الحداثة الغربية أن نخوض قليلا فى فكرها لنتعرف أصولها ، ونقف على عناصر استفزازها للنقاد والمفكرين فى الغرب نفسه حيث نمت وتأصلت . كان « فلوبير » وهو من مؤسس اتجاه الحداثة يقول : كل ماأريد أن أفعله أن أنتج كتابا جميلا حول لا شىء ، وغير مترابط إلا مع نفسه ، وليس من عوالم خارجية ، يفرض نفسه بحكم قوة أسلوبه

ويطلق « رامبو » Rimbaud حدود الحداثة فى قولته المشهورة : ينبغى أن نكون محدثين بصورة مطلقة .

وتتركز اتجاهات « نيتشه » التى كانت من أهم روافد الحداثة فى موقفه المعادى للقيم الروحية . واستنكاره للأخلاق التقليدية .

ويشير « إليوت » فى مقالته (شعراء ميتافيزيقون) إلى اعتماد الحداثة على الخلط بين التجارب المتباينة فيقول : الإنسان يقرأ « سبينوزا » ، ويسمع صوت الآلة الكاتبة ، ويشم رائحة الطعام المطبوخ فى آن واحد ... والشاعر يستطيع التجاوب مع كل هذه التجارب فى آن واحد ليخلق منها كلا واحدا .

واستمدت الحداثة من نظريات « فرويد » فى الأحلام تأكيده أن كثيرا من التفسيرات الشعبية لرموز الأحلام صحيح . فلما جاءت السريالية جعلت للحلم منزلة سامية لتجعلنا نشعر بأننا نعيش فى مستويين مختلفين ، وفى عالمين متباينين يتداخلان ويتشابكان حتى إننا لا نستطيع التمييز بينهما ، وقد استمدت الحداثة هذا المفهوم الذى يقوم على ازدواجية الوجود . وازدواجية المعنى ، أو مايسمى بتكافؤ الضدين . وترتب على ذلك عدم التمييز فيها بين الأضداد : الرفض والقبول ، الحياة والموت ، الرجل والمرأة ، الإله والشيطان ، الخير والشر ، الفضيلة والرذيلة ، الطهر والدنس ، وكان « بودلير » من رواد هذا الاتجاه حتى قيل إنه استخرج علم جمال للقبح والانحطاط .

ويقول فى ذلك المبدأ التى ترتكز عليه الحداثة « هرمان هسه » : أرغب دائما أن أشير بابتهاج إلى هذا الخليط المتنافر الموجود فى العالم وأرغب دائما أن أذكر الناس بأن فى أعماق هذا الخلط وحدة لا تتجزأ ، بأن الجمال والقبح ، والضياء والظلام ، والخطيئة والطهارة ، ماهذه الأشياء سوى أمور متنافرة ظاهريا ، إلا أنها فى حقيقتها تتداخل مع بعضها .

وقد ولدت الدادائية فى زيورخ عام ١٩١٦ ، ولفظ « دادا » له معان كثيرة مثل التأكيد المتحمس ، والاستغراق ، والحصان الخشبى ، ومايتلفظ به

الأطفال قبل معرفتهم الكلام . ويختلف الباحثون فى تحديد المعنى الذى انتسبت إليه هذه الحركة التى قامت على أساس الغلو بالشعور الفردى ، ومهاجمة المعتقدات والمؤسسات التقليدية . والعودة للبدائية Primitivism ، وكان رائدها « ترستان تزارا » — كما وصفه باحث أوربى — « مروجا للفوضوية الفنية والاجتماعية ، وأنه قرأ مقالة منشورة فى جريدة على أساس أنها قصيدة ، واستخدم فى قراءته صلصلة أجراس وخشخشة مبعثة من لعب الأطفال . وكتب الشاعر الدادائى « كرت شفتزر » قصيدة عاطفية فى عام ١٩١٩ ، وكانت المواد التى استخدمها فى تلك القصيدة خليطا من قصاصات الورق ، ومن العبارات الطنانة المستخدمة فى الإعلانات ، ومن مقاطع الأغانى الشعبية ، والألفاظ العامية الشائعة ، كما ألصق بها عدداً لا يحصى من نفايات الشوارع .

ويقول الباحثون الأوروبيون إن الدادائية السريالية ارتبطت بالشيوعية ، وظهر المزاج الثورى فيهما . وحلت الفوضى السياسية والصراع الكامل والعنف محل النظام والسلطة والانسجام ، ونحى العقل لتحل محله اللاعقلانية الكاملة التى أدت إلى الغلو اللفظى للشعر الدادائى ، وإلى الكتابة العشوائية للسرياليين ، وإلى نبذ المشاعر الوطنية ليحل محلها الشعور اللاوطنى الصاخب الذى كان اتجاها واضحا عند السرياليين ، ومن ثم أهل الحداثة .

ويقول « روبرت شورت » إن السرياليين توددوا للحزب وبذلوا جهودا جبارة من أجل توسيع مجال تطبيق الديالكتيك الماركسى ليتجاوز فائض القيمة Surplus Value ، ومايتضمنه من تناقض الوجود الذاتى كالأحلام والحياة الواعية ، وكذلك مبدأ اللذة ومبدأ الواقع . ومن الأصول التى احتوتها الحداثة بتأثير الرمزية أنها جعلت الشعر خاضعا للأشكال ، لا إلى المشاعر ، وكانت الجملة فى شعر « مالارميه » لا تتضمن فكرة مركزية واحدة ، بل تقوم على تحدى قواعد النحو . كما كانت الجملة تتألف من مجموعة من الألفاظ الغريبة والشاذة . ثم أصدر « جان مورا » بيان الحركة الرمزية عام ١٨٨٦ م ليحدد خصائصها الأسلوبية بقوله : كلمات نقية ... حشو مهم ، حذف غامض ، الانتقال من تركيب نحوى معين إلى آخر ضمن جملة واحدة . الجرأة المتطرفة

ثم نرى الرمزيين يستخدمون التوقف المؤقت فى نهاية الشطر ، والفراغات التى يدعون أنها مليئة بالتمارين العقلية . كما يقولون عن بياض الصفحة إنه صمت مفعم بالمعنى ، لا يقل روعة عن الأبيات الشعرية نفسها . فالقصيدة عند الرمزيين الذين قلدهم أهل الحداثة تتألف من الكلمة المكتوبة والكلمة الممحوة ، ويتكون الرمز من الحضور والغياب ، وينبع الشعر عندهم من إدراك حسى قائم على تكثيف وجود الأشياء وإرجاع هواياتها إليها بصورة مبالغ فيها. ويرافق ذلك توسيع بعدى الزمان والمكان بحيث يتجاوزان حدودهما .

وقد تبنّت الحداثة أيضا اتجاه الرمزية إلى التخلص من قيود الوزن والقافية والدعوة إلى الشعر الحر ، والاهتمام بالتأنق الزائد فى الصورة ، والتهكم على اللغة وبث الشك فى إيماننا بها ، وعدها وسيلة سطحية ومحض ألفاظ خالية من المعنى . وهذا الموقف من اللغة استوعبته الحداثة أيضا من الحركة الانطباعية التى نادت بتحويل اللغة إلى نشاط تجريبى ، وبدأت بالتخلص من جزئيات اللغة كالحروف وأدوات العطف .

أما الحركة المستقبلية فقد تعددت اتجاهاتها بحسب البلدان الأوروبية التى اعتنقتها ، ولكن الحداثة استوعبت كل مافيها ، فقد دعا المستقبليون الإيطاليون فى بيانهم الذى نشروه عام ١٩٠٩ م إلى كتابة شعر نابع من الحدس Intuition ، والتبروء من العقل ، وكراهية كل مايتعلق بالماضى حتى المكتبات والمتاحف ، وهجر النحو اللاتينى ، واستخدام الأسماء استخداما تلقائيا دون الالتزام بأية قاعدة ، والاكتفاء بالمصادر دون الأفعال ، وإلغاء الصفات والظروف . ودعا المستقبليون الروس فى بيانهم الذى نشر عام ١٩١٣ م إلى منح الشعراء الحق فى استحداث كلمات ملفقة ، وإعلان الكراهية غير المحدودة للغة الموروثة ، ونادوا بأن تكون لغة الشعر لغة ماوراء العقل ، وأن تتحرر من أشكال المنطق الصارمة . كذلك دعوا إلى عدم استخدام الأفعال لخلق سلسلة من الأزمنة التى لا تسير متعاقبة . وأعلنوا أن شعرهم يقوم على التفكك Disassociation ، وليس على الترابط .

وكان المحور الذى دارت حوله المستقبلية الروسية الانتصار على الزمن ولا يتم هذا الانتصار إلا بنبذ الماضى والاندفاع نحو المستقبل . وكان على رأس هذه الحركة « ماياكوفسكى » المروج الأول للمذهب الشيوعى .

وقد ارتبطت نظرية النقد الشكلى Formlism بالحداثة الروسية المؤسسة على الفكر المستقبلى ، فقد عامل « ياكوبسون » لغة الشعر الحداثى بوصفها لغة سامية ، منكرا أى وجود للمضمون ، إلا أن يكون باعثا على أشكال لغوية جديدة : صوتية ، أو إيقاعية ، أو نحوية ، ومجردا النص الأدبى من المؤثرات الخارجية : ذاتية ، أو نفسية ، أو سياسية ، أو اجتماعية ، ومقرّرا أن وظيفة الشعر التوصيلية ينبغى أن تقلل إلى أبعد حد . ومن ثم تجبر النصوص المستقبلية — بما فيها من غرابة المشاعر — القارىء على المشاركة فى عملية الإدراك ، كما أن مفهوم التعقيد يدعم التمييز الأيدلوجى الذى أشار إليه « رولان بارت » ، ولهذا اتفقت المستقبلية الروسية مع الشيوعية فى بعض الوسائل والأهداف .

وكانت الحركة التعبيرية التى ظهرت فى فرنسا فى أوائل هذا القرن ثم انتقلت إلى ألمانيا وغيرها من بلدان أوروبا ، ارتدادا عن الانطباعية . وقد أخذت منها الحداثة الأوروبية اتجاهها إلى تدمير المجتمع القائم ، بدعوى تشويهه الطبيعة الإنسانية عن طريق توظيف العقل والإرادة فى خدمة الإنتاج المادى ، مع إهمال الروح والمشاعر والخيال . فالفنان التعبيرى يعد نفسه إنسانا حالما قادرا على التنبؤ ، وهو حين يطالب بتفجير الواقع التقليدى واقتحام القشرة الخارجية التى أحاطت بنفوس الناس ، يسعى — فى رأيه — إلى التعبير الحر عن الطاقات المكبوتة داخل النفوس . وهذا نفسه ماسعت إليه الحداثة فى شتى مفاهيمها . كذلك أخذت الحداثة من التعبيرية رأيها بأن اللغة لم تعد قادرة على إثارة الفكر والعاطفة بسبب توظيفها فى خدمة أغراض نفعية وعملية ولهذا صارت قاصرة عن التعبير . ويرى التعبيريون أن الكلمات مستودعات مشحونة بالطاقة تنتظر الكاتب أو الشاعر الحالم لتفجيرها ويعد «أبولنير» من

الرموز الأصيلة فى الحداثة ، فهو الذى ابتكر اصطلاح « السريالية » التى أصبحت بكل عناصرها أساسا ثابتا فى الفكر الحداثى ، فهى تعتمد على التنويم المغناطيسى ، وتحليل الأحلام طبقا للنظرية الفرويدية ـــ كما سبق أن أشرت ـــ بحجة أن ذلك هو الوعى الثورى للذات ، ولهذا ترفض التحليل المنطقى ، وتقترح بدلا منه التفكير المعتمد على الحدس والعاطفة الذى يسمح بإعادة تصنيف التجربة بما يبعدها عن الواقع ، كما نتمثل فى قول « بول إيلوار » : الأرض زرقاء كالتفاحة .

وتعتمد الحداثة ـــ وفقا لما نادت به السريالية ـــ على الكتابة التلقائية أو الآلية Automative Writing الصادرة عن اللاوعى والبعيدة عن رقابة العقل بدعوى أن الكلمات فى اللاوعى لا تمارس دور الشرطى فى رقابته على الأفكار ، ولهذا تنطلق هذه الأفكار نشيطة جديدة . وتأسيسا على هذه الفكرة يرى السرياليون أن الشعر مشاع لكل الناس ، وليس مقتصرا على قلة موهوبة ، مادامت الكتابة التلقائية تجعل كل البشر قادرين على امتلاك الإلهام ، بعيدا عن القواعد ، وعن كل ماهو عقلانى .

وكان « أبولنيـر » قد بدأ كتابة الشعر الذى تجاوز حدود التقاليد الرمزية السابقة ، فهو لا يعترف بعلامات التنقيط ، وأساليب الطباعة ، والأشكال الشعرية المعترف بها .

وقد رعى أهداف السريالية من بعده « أندريه بريتون » حتى وفاته فى عام ١٩٦٦ م . وكما كانت الثورة شعار السريالية ـــ كما هو واضح حتى فى عناوين مجلاتهم مثل (الثورة السريالية) و (السريالية فى خدمة الثورة) وغيرهما كذلك هى شعار الحداثة . ودعوة السرياليين والحداثيين إلى تغيير اللغة التقليدية وإحداث لغة جديدة ، إنما هى ـــ كما يقول أحد الباحثين الأوروبيين ـــ دعوة إلى تغيير حياة الناس ، وإلى مجتمع ثورى بدلا من المجتمع القائم ، ولهذا لا نستغرب حين يقول « روبرت شورت » : أصبحت السريالية تجربة جماعية ذات أسلوب حياتى كامل حضور الاجتماعات اليومية ، كتابة الكراسات

الجماعية ، التظاهر فى المسارح التى تعرض إنتاجات رجعية (لا تتفق مع أهدافها) القيام بكل الألعاب التى تثير الخيال ... وتزيت الجماعة السريالية بأزياء مختلفة فتارة تظهر كمجموعة من السحرة ، وتارة كعصابة من قطاع الطرق ، وتظهر أحيانا كطائفة من المهرطقين ، وأحيانا كأعضاء فى خلية ثورية . إنها حركة سرية هدفها تقويض الوضع الراهن.، وهى فى الوقت نفسه حركة انطوائية هدفها تنظيم الحياة حسب منطق الرغبة .

ولا شك أن الغموض كان هدفا ثابتا للسرياليين ، ومن ثمَّ للحداثيين حتى إن أحد النقاد الأوروبيين ذكر أن أقصى إطراء يمكن أن يقدمه شاعر حداثى لآخر هو قوله إن قصيدته قمة فى الغموض . بل أخذ الحداثيون يشككون فى كل قصيدة واضحة ، أو زاخرة بالمشاعر الذاتية ، واصفين إياها بأنها (تقدم عالما عاريا) .

وواضح من كل ماتقدم أن حركة الحداثة الأوروبية التى بدأت قبل قرن من الزمن فى باريس بظهور الحركة البوهيمية فيها بين الفنانين فى الأحياء الحقيرة ، حين أخذ أنصارها ينتجون أعمالا فنية غير مقبولة ، لذلك سمِّى فنهم (فن المرفوضين Refuses) . وكان الفنان البوهيمى يشكو فقره المدقع وعدم اعتراف الناس بفنه ، مدعيا أنه ليس للحاضر ، بل للمستقبل .

ونتيجة للمؤثرات الفكرية وألوان الصراع السياسى والمذهبى والاجتماعى شهدت نهاية القرن التاسع عشر الميلادى فى أوروبا اضمحلال العلاقات بين الطبقات ، ووجود فوضى حضارية انعكست آثارها على النصوص الأدبية واللوحات الفنية .

وبلغت التفاعلات السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى أوربا ذروتها فى انعكاساتها بإيجاد فوضى حضارية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى . وظلت باريس بالنسبة لتيار الحداثة الذى يمثل الفوضى الأدبية « الينبوع الذى يروى غليل البوهيميين والمهاجرين ، فقد احتدت المهاجرين الروس . » الكتاب

ويذكر أحد النقاد الأوروبيين فى ذلك الصدد أن الحداثة تمثل الفوضى الحضارية والفكرية التى تعم حياتنا المعاصرة والتى جاءت بها الحرب العالمية الأولى . ولا شك أن بعض المفكرين الأوربيين ــ كما سبق أن رأينا ــ قد أخذوا يدمرون الأنظمة والأنماط والأوضاع التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر ، ومن بينها القوانين العامة التى تحكم الحياة والسلوك . ثم تبعت مرحلة التحطيم مرحلة أخرى هدفها إعادة تنظيم شظايا المفاهيم المحطمة ، ومنها الكيانات اللغوية لتحاشى ماأسموه بالنظام الجديد للواقع ، فيما يقول أحد الباحثين . ولكن مما لا شك فيه أن الحداثة الأوروبية لم تنتج تراثا وأسلوبا خاصا بها ، وكيف يتأتى لها ذلك وهى خليط مشوش من مذاهب وتيارات فكرية تعتمد على الثورة والهدم ، ومجافاة العقل والوعى ، والانقطاع عن التراث ، وتدمير كل مايمت إلى الواقعية بصلة ، دون أن تؤصل نظرية على أنقاض ماهدمته . وكان طبيعيا أن تواجه الحداثة معارضة شديدة فى كل أنحاء أوروبا ، حتى فى باريس مصدرها ، من المدافعين عن اللغة والتراث ، وممن ينوطون بالأدب مهمة التوصيل فى إطار العقل والوعى الإنسانى . بل سنجد كثيرا من فنانى القرن العشرين لم يعترفوا بالحداثة ، ولابما جاءت به من تجريد جمالى ، واقتحام ، وعدم تواصل . وعَدَّ كثير من المفكرين الغربيين الحداثة نزوة عابرة فى تاريخ الفكر الغربى .

وإذا كنا نجد باحثا أوروبيا يقول عن أدب الحداثة إنه « لا يزال محيِّرا حتى لمن هم جزء منه ، ولا تزال التقويمات النقدية المصاحبة له فى طور التكوين » ، فإننا نجد من يقول بأن « الحداثة قَدُمت فى العشرين أو الثلاثين سنة الماضية ، إلى الحد الذى يجعلنا نعتقد بأنها انتهت وأصبحت أثرا تاريخيا . بل من الغريب أن نجد باحثا ألمانيا هو « صموئيل لبلنسكى » قد أصدر فى عام ١٩٠٩ م كتابا الداداثيين من زيورخ ، وجيلا كاملا من الكتاب الأمريكيين الشباب ذوى النزعة التجريبية ، على الرغم من الانهيار الاقتصادى والأخلاق الذى تبع الحرب العالمية الأولى » .

بعنوان (رحيل الحداثة) عبَّر فيه عن شعور الشعب الألمانى بالغثيان تجاه هذا المصطلح الذى أصبح يوحى بالأمور المستهلكة والمنحطة ، بل الأغرب من ذلك أن نجد « كونراد » قد كتب عام ١٨٩٢ م فى مقال له بعنوان (طموحات حديثة) يقول ساخرا عن شعر الحداثة : « الشعر الحقيقى الآن هو فن بارع فى تحطيم الأعصاب ، إنه تجميع لكل التقنيات الأدبية فى العالم وتهذيبها ، هذا هو شعرنا الذى أعطانا السيادة فى الأوساط الأدبية الأوروبية نحن الخالدون بفضل « نيتشه » ، نحن سحرة العالم الشهوانى ، نحن الذين يباركنا العجز والحماقة . إن رجالنا العقلاء الآن لا يهمهم مايقدمه إليهم المتخصصون فى الحداثة من توافه ، لايهمهم إذا ماأنتجت تلك التفاهات فى الكنائس أو بيوت الدعارة ، المهم أنهم يعثرون على كلمات تنتهى بال (ism) كالرمزية والشيطانية .. إذا أمدنا الله بالصبر الجميل سنجد بعد بضع سنوات أن كل هذه الثرثرة التى يمارسها أناس يسمون أنفسهم زورا وبهتانا بالأدباء والفنانين ، ستنتهى إلى زاوية الإهمال والاستهجان » . ويقول « برادبرى وماكفرلن » فى كتابهما (الحداثة) : « إذا استثنينا السريالية نجد أن كثيرا من الانبهار الذى رافق تلك الحركة التجريبية (الحداثة) قد ولى » وكأنهما يجعلان بقاء الحداثة حتى عصرنا الحاضر متصلا ببقاء المذهب السريالى الذى تبنَّت معظم أصوله ، كما سبق أن بينت ، فإذا انتهت السريالية ــ وهذا أمر بات وشيكا ــ انتهى ماتبقى من حركة الحداثة .

تلك هى الحداثة الغربية فى نشأتها وأصولها وآراء الباحثين والنقاد فيها مؤيدين ومعارضين . وفى ختام ماكتبته عنها مايدل على أن جمهور المفكرين الغربيين ــ وهم أهل تلك الحداثة ــ قد أجابوا عن التساؤل المطروح فى العنوان قائلين فى صوت واحد : نعم لقد انفض سامرها منذ زمن بعيد . وقد أواجه متسائلا يصيح بى : لقد أفضت فى الكلام عن الحداثة الغربية التى انفض سامرها ، وما إلى هذا هدف العنوان ، فهى يطرح سؤالا عن الحداثة فى الأدب العربى المعاصر . وأجيب المتسائل : وهذا ماعنيته : فالحداثة العربية إنما هى حداثة غربية مؤكدة فى كل جوانبها وأصولها وفروعها . وإن

الحداثة الغربية مثلما اهتمت بالامتداد إلى مختلف البلدان الأوروبية وأمريكا ، رفعت بين شعاراتها « إزالة الحدود الأدبية التقليدية بين الأقطار » . وقد دخلت إلى بلادنا العربية رافعة هذا الشعار الذى يؤمن به مروجوها فى بلادنا ، وإن كان وجودها غريبا بيننا ، لأن الأصل فى المصطلح الأدبى أن يوجد بعد وجود الفلسفات والأفكار التى كانت سببا فى نشأته ، أما أن يدخل مصطلح (الحداثة) بلا جذور فلسفية ، أو أصول فكرية ، فذلك مايدل على اصطناعه وغربته . والذى يؤكد هذه الاصطناعية وتلك الغربة أمران : الأول ، وجود خصوصية فى (الحداثة) متأثرة بكل بلد أوروبى ظهرت فيه من واقع المؤثرات الفكرية ، والثانى : أن وجود (الحداثة) يرتبط بأسباب حضارية وسياسية واجتماعية ، مثلما حدث فى أوروبا فى نهاية القرن التاسع عشر . والأمران غير متحققين فى (الحداثة) التى استُبضعت فى أدبنا العربى الحديث فى غير بيئتها ومناخها الفكرى والحضارى .

وقد تسلل هذا المصطلح فى ذكاء إلى حياتنا الأدبية ، دون أن نستشعر غرابته ، أو نتوجس منه — كما حدث فى أوروبا لإدراك المفكرين فيها لمراميه الحقيقية — ثم صدمتنا ظواهره الإبداعية فى الشعر خاصة فأنكرناه ، ليس بالقياس إلى الماضى — كما يُتهم مستنكرو الحداثة — بل لعدم تواصلنا معه فهما وفكرا وذوقا ، ولأنه صار علامة على صناعة من لا موهبة له فى الأدب ، المجرد من أية وسائل إبداعية .

ومن المؤسف أن يبدو الاختصام حول الحداثة كأنه اختصام حول اتجاه تجديدى عام يقاومه المحافظون على التراث ، لعدم قدرتهم على فهم فلسفة العصر ، أو الانفعال بتياراته الفكرية وبالثقافة العالمية ، وهو ليس كذلك إلا فى ظاهره العام الذى لا يعبر عن حقيقة مايجرى فى الأعماق دون هذا السطح الظاهر .

وارتبط مفهوم الحداثة فى أدهان بعض المثقفين بحركة ماسمى بالشعر الحر أو شعر التفعيلة ، بحيث وقر فى تصورهم أن الحداثة ترخص عروضى لا يلبث أن

ينكره الذوق العربى . وربما ارتبط مفهوم الحداثة بما عُرف بقصيدة النثر التى يغلو دعاتها فى مخاصمة العروض . والحقيقة التى لا مراء فيها أننا ينبغى أن نفرق بين اصطلاحين أجنبيين ، من المؤسف أن كليهما يترجم ترجمة واحدة وهى (الحداثة) ، أما الاصطلاح الأول فهو Modernity الذى يعنى إحداث تجديد وتغيير فى المفاهيم السائدة المتراكمة عبر الأجيال نتيجة وجود تغير اجتماعى أو فكرى أحدثه اختلاف الزمن . أما الاصطلاح الثانى فهو Modernism وهو يعنى مذهبا أدبيا ، بل نظرية فكرية لا تستهدف الحركة الإبداعية وحدها ، بل تدعو إلى التمرد على الواقع بكل جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية . وهذا المصطلح نفسه هو الذى بدأت دراستى ببحث نشأته وأصوله ومصادره فى الفكر الغربى ، بوصفه هو الذى انتقل إلى أدبنا العربى الحديث . وليس مصطلح Modernity الذى يحسن أن نسميه (المعاصرة) لأنه يعنى التحديد بوجه عام دون ارتباط بنظرية ترتبط بمفاهيم وفلسفات متداخلة متشابكة كما سبق أن رأينا . والذى يؤكد لنا وجوب التفرقة بين الاصطلاحين أن مروجى الحداثة فى أدبنا العربى يرفضون (المعاصرة) شكلا وموضوعا ، ويرون أنها وجود فى الزمن الحاضر لايعنى أى تغيير ، ولا يدل على الثورة الانفجارية التى تتسم بها حركة الحداثة .

واصطلاح (الحداثة) بمفهومه الغربى الذى حددناه أطره ، لم يقتحم الأدب العربى الحديث إلا فى فترة السبعينات ، بينما تسربت بعض مضامينه منذ الثلاثينات فى هذا القرن الميلادى محصورة فى محاولات الخروج على العروض العربى ، وقدِّر لهذه المحاولات أن تتشكل فى الأربعينات بظهور شعر التفعيلة ، ونحات لبعض ظواهر التمرد والثورة والرفض ، وتجريب بعض الاتجاهات الأدبية الغربية كالتعبيرية ، والتصويرية ، والرمزية . واتسع المجال لهذه المحاولات التجريبية فى الخمسينات . وكان لظهور مجلة (شعر) فى هذه المرحلة (بدأت ظهورها عام ١٩٥٧ م وتوقفت عام ١٩٦٤ م) أثر كبير فى التمهيد لظهور الحداثة ، ليس بوصفها مصطلحا فحسب ، بل بصفتها حركة فكرية ينبغى أن تبسط سلطانها على الساحة الأدبية ، وتحرق عمرها ماعداها من حركات

وواضح من اتجاه المهيمنين على سياسة هذه المجلة أنها أنشئت لخدمة حركة التغريب وصرف العرب عن تراثهم ولغتهم الفصحى ، لغة كتابهم المقدس ، ليصبح بعد عدة أجيال سفرا مكتوبا بلغة ميتة ، وليصبح العرب بغير تراثهم ولغتهم عالة على الفكر الغربى ، وهو المنفذ إلى الولاء السياسى الكامل .

وقد سبق لهذه المحاولات أن بدأت فى العالم العربى بجناحيه الشرق والغربى منذ بداية عصر الاستعمار الأوروبى ، ولكنها كانت صريحة فى محاولة فرض لغة الغرب وفكره ، ولهذا صادفت عقبات لم تستطع تجاوزها . ومن ثم بدأت تجربتها الجديدة خلف ستار تحديث الأدب . ورأينا هذه المجلة بهيئة تحريرها التى كان أعضاؤها ينتمون للحزب القومى السورى ، ومن شذ منهم عن هذا الانتماء كان أسير الدعوى الإقليمية الفينقية وكلا الاتجاهين بعيد عن الأصول الإسلامية ، معاد للعروبة ، ممعن فى التغريب ، متشدق بالدعوة الليبرالية .

ولم يكن غريبا أن تروج المجلة (التى أشار بعض الباحثين إلى صلتها بالمنظمة العالمية لحرية الثقافة التى كانت تمولها المخابرات الأمريكية) لدعوى الشعر الحر وقصيدة النثر ، وترصد جوائز مالية كبيرة للكتابة فيهما ، كما لم يكن غريبا أن تمهد لتيار (الحداثة) دون أن تستخدم المصطلح نفسه ، عن طريق ماكانت تنشره من ترجمات لأشعار رواد هذا التيار من أمثال « بودلير » ، و « رامبو » ، و « لوتريامون » و « أبولنير » و « أندريه بريتون » ، و « إيلوار » ، و « لوى أراجون » ، و « رينيه شار » .

وكانت محاولات كتابة الشعر الحر ، أو قصيدة النثر قبل ظهور مجلة (شعر) لا يكاد يلتفت إليها أحد ، فقد نشر « ألبير أديب » مجموعته (لمن) عام ١٩٥٣ م وكانت من الشعر الحر ، ثم نشر « توفيق صايغ » مجموعة من الشعر بعنوان (ثلاثون قصيدة) عام ١٩٥٤ م ، وكانت مجلة (الآداب) منذ أوائل الخمسينات تنشر بعض هذه النماذج التجريبية كالقصيدة النثرية التى نشرتها عام ١٩٥٤ م بعنوان (النبيد المر) لمحمد الماغوط .

وتأييدا لسياسة مجلة (شعر) رأينا « جبرا إبراهيم جبرا » فى العدد الرابع من هذه المجلة يدعو إلى الشعر الحر ، ثم يصدر فى عام ١٩٥٩ م مجموعته الأولى (تموز فى المدينة) . وهو يعترف بأن لغة إبداعه كانت الإنجليزية وأنه صُرف عن الكتابة بها بعد نكبة وطنه فلسطين ويقول « فلما قدمت إلى بغداد حاولت إلباس الطاقة الشعرية نفسها ثوبا عربيا ، ويالالصعوبة ، ولكن لن أكتب الشعر العربى إلا على النحو الذى أفهمه أنا : اتصال الأول بالآخر ، امتداد الصورة نفسها ، تعميقها وإبرازها واستخراج مافيها من مأساة أو سخرية . أما اللغة فيجب أن لا تكون إلا المادة الخام التى نسخرها لمشيئتنا فى هذه العملية (فى حين أن أكثر الشعر العرب يسخرون مشيئتهم للغة) . وبهذا نستطيع خلق أشكال جديدة ، ووسائل جديدة للتعبير عن دقائق حياتنا » . وفى هذا الكلام لمحات من التفكير الحداثى ، لكن فى غير استغراق .

ثم ألقى « يوسف الخال » رئيس تحرير مجلة (شعر) محاضرة عن (مستقبل الشعر العربى فى لبنان) . فكشف عن بعض ماتروج له الحداثة الغربية حين دعا إلى تطوير الإيقاع الشعرى وصقله على ضوء المضامين الجديدة فليس للأوزان التقليدية أية قداسة ، وإلى الاعتماد فى بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفى العام ، لا على التتابع العقلى والتسلسل المنطقى وكان « لعلى أحمد سعيد » الملقب « بأدونيس » دور مرسوم بعناية فى حركة الحداثة حتى إننا لنعجب أن يأتى هذا اللاجىء السورى إلى لبنان . هربا من ملاحقة السلطات السورية له بوصفه عضوا فى الحزب القومى السورى ، فى وقت اشتدت فيه نزعة القومية العربية فى وطنه ، فيجد — وهو الشاعر المبتدىء — مكانا متميزا فى مجلة (شعر) ، بل يصدر العدد الأول وفيه تبشير بشاعرية هذا الناشىء ، وأنه (طاقة شعرية بوسعها إذا تهيأت لها الأسباب أن ترتفع بصاحبها إلى المستوى العالمى) .

ويدعو « أدونيس » إلى قصيدة النثر بوصفها — على حد قوله — : (أعلى تمرد فى نطاق الشكل الشعرى) أما موقفه من التراث فقد اتسم بالتذبذب وإن

اتفق فى أصله مع دعوة الحداثة الغربية بالانقطاع التام عنه ، إلا أن الظروف فرضت عليه مواقف مختلفة تناقض ظاهريا هذا الانقطاع . فهو يبتعد تماما عن التراث العربى فى قوله : « المتوسط ابتداء من قرطاجة ، مرورا بالإسكندرية وبيروت ، وانتهاء بأنطاكية ، بعد أن يكون قد اشتمل على سومر وبابل ، هذا هو الإطار الحقيقى الذى نرى فيه مصادرنا الثقافية ، ومن هذه الأصول العريقة تنبع التراثات » .

وحين أمعن فى التمكين للتيار الحداثى على أساس ماادعاه من الثبات والتحول قال : « لا يمكن أن تنهض الحياة العربية ويبدع الإنسان العربى إذا لم تتهدم البنية التقليدية السائدة للفكر العربى . إلا إذا تخلص من المبنى الدينى التقليدى الاتباعى » .

وكان « أدونيس » فى ذلك الموقف المعادى للعقيدة يتابع خطى أستاذه المشرف على بحثه « الأب بولس نويا » فى رأيه الذى يقول فيه : « الرؤيا الدينية هى السبب الأصلى فى تغلب المنحى الثبوتى على المنحى التحولى فى الشعر أو بعبارة أخرى : إن النظام الشامل الذى خلقه الدين كان العامل الأساسى الذى جعل المجتمع العربى فى القرون الثلاثة الأولى يفضل القديم على الحديث » . كما كان يتابع خطى أستاذه وخطى الحداثيين بالنسبة للتراث حين قال « الأب نويا » : إن التراث هو بمثابة الأب ، ونحن نعلم منذ « فرويد » أن الابن لا يستطيع أن يكتسب حريته ويحقق شخصيته إلا إذا قتل أباه . على الإنسان العربى أن يميت تراث الماضى فى صورة الأب لكى يستعيده فى صورة الابن » .

لقد ظهر خلاف بين « أدونيس » و « يوسف الخال » فى الوسائل لا الأهداف حين شهد عام ١٩٦١ م ظهور (يارا) الذى استخدم فيه « سعيد عقل » العامية اللبنانية مكتوبة بحروف لاتينية تأكيدا لمبادىء الحداثة الغربية . ثم كان مؤتمر الأدب العربى المعاصر الذى انعقد فى روما فى العام نفسه ، فأعلن فيه « يوسف الخال » دعوته لإسقاط اللغة الفصحى ، واستخدام اللغة المحلية والحرف اللاتينى . ولم ير « أدونيس » استخدام هذه

الوسيلة وإن اتفق معهما فى الأهداف . وكان ماضيا فى طريقه لترسيخ أصول الحداثة الغربية بكل مبادئها التى أفصنا فى شرحها فى بداية هذا الحديث ، وباستخدام مصطلحها الصريح ابتداء من نهاية السبعينات عندما أصدر كتابه (صدمة الحداثة) عام ١٩٧٨ م . « فأدونيس » لا يعترف بالتحول إلا من خلال الحركات الثورية السياسية والذهبية ، وظواهر السقوط عند الملحدين ممن رفضوا النبوة تمسكا بالعقل فى زعمه ، وكل مامن شأنه أن يكون تمردا على الدين والنظام وتجاوزا للشريعة .

وهو يرى حداثة فى الشعر الجاهلى لأن « الإنسان فيه لا الله هو مقياس الأشياء » . ويخص شعر الصعاليك بالإعجاب لأنه خروج على القبيلة وقيمها السائدة . وامرؤ القيس وطرفة بن العبد رمزان للحداثة لأنهما فى رأيه « نموذجان لخرق العادة القبلية : الأول يهدم نظام القيم بممارسة فردية لقيم أخرى لا تقرها القبيلة ، والثانى يهدم نظام القيم بممارسة جماعية تتضمن نواة لإقامة نظام جديد وعلاقات جديدة » .

وعلى هذا النمط من المغالطة والخطأ والمبالغة يتناول أهم دعاة الحداثة الغربية فى أدبنا العربى الحديث وهو « أدونيس » تراث الأدب العربى مدعيا فيه حداثة تقوم على الأصول الفكرية الغربية . وهو لا يكتفى بذلك ، بل يفسر الظواهر الفردية الشاذة التى توجد فى كل بيئة وعصر ، . على أنها رموز للحداثة بوصفها تمردا وثورة وخروجا على العقيدة والنظام والإلف والعادة . ويجعل « أدونيس » فى (الثابت والمتحول) بعض المواقف الذاتية للشعراء تيارا عاتيا للتمرد . منهم « أبو محجن الثقفى » لأنه أصر على شرب الخمر برغم تحريمها ، و « الحطيئة » لأنه (رقيق الإسلام لئيم الطبع) ، و « أبو الطمحان القينى » لأنه كان (فاسقا خبيث الدين فى الجاهلية والإسلام) ، و « ضابى » بن الحاوث البرجمى » لأنه أول شاعر عربى أشار إلى العلاقة الجنسية بين المرأة والكلب ، و « سحيم عبد بنى الحسحاس » لفجوره وصراحته الجنسية ، أما « النجاشى الحارثى » فله منزلة خاصة فى الحداثة لأنه جمع بين سوءتين : التمرد الأخلاق

والتمرد السياسي على سيادة قريش . و « شبيل بن ورقاء » لأنه أسلم إسلام سوء ، و « الأحوص » لأنه كان يرمى بالأبنة والزنا ، ولأنه أعلن اللذة مبدأ للحياة فى قوله :

ومـا العـيش إلا ماتلـذ وتشتهى وإن لام فيه ذو الشّنان وفنّدا

و « للوليد بن يزيد » مكانة رفيعة فى الحداثة ، لا من أجل القيم الفنية الجديدة فى شعره ، ولكن لأنه (مزج بين ممارسة الخلافة وممارسة اللذة بمختلف أشكالها) . ويقول « أدونيس » أيضا : « يؤسس شعر عمر بن أبى ربيعة ماتمكن تسميته بالنزعة الشهوية أو الإباحية فى الشعر العربى ، وهو فى ذلك يتابع مابدأه امرؤ القيس . إن شعرهما يستمد أهمية خاصة من كونه يؤسس الرغبة أو الشهوة على المحرم دينيا أو اجتماعيا ، وفى هذا تكمن الثورة على التقاليد الاجتماعية الدينية » .

فإذا انتقل « أدونيس » إلى الشعراء المولدين وجد فيهم الأصل الأول لما يدعوه بالتحول ، وهو — كدأب أهل الحداثة — لا ينظر إلى ماأحدثه « بشار » من تجديد يتحقق به معنى المعاصرة ولكن الذى يعنيه منه ما يبالغ فيه ويدعيه على بشار أنه « رفض التقاليد الاجتماعية السائدة مشككا فيها تارة ، وساخرا منها تارة ثانية ، وسخر من العقائد والسلطة التى تمثلها ، معلنا عقيدته الخاصة ، وبشّر باللذة وإباحيتها » . أما « أبو نواس » فهو « يتجاوز التقليد ورموزه القديمة » ، وهو « يلبس فيما يشكل صورة العالم قناع المجون ، والخمرة هى له بؤرة التحولات ، إنها الرمز — المفتاح » . والمجون عند « أدونيس » وبقية مروجى الحداثة « يطهر ويحرر » على حد قوله .

وموقف مروجى الحداثة الغربية الذين يزيفون لها قناعا عربيا من « أبى تمام » يسير على منهجهم غير الموضوعى ، فهم ينسبون إليه ماليس فيه ، ويبالغون مبالغة شديدة فى تطبيق أصول الحداثة الغربية على شعره ، فهو فى رأيهم قد « استخدم الكلمات بطريقة أصبحت معها توحى بأكثر من معنى لأنه أفرغها من معناها المألوف ، وخلصها من الحتمية ، وأسلمها للاحتمال . وأنه غيّر

النسق المألوف العادى لتركيب الكلمات ، وحذف ولم يترك مايدل على ماحذفه . وابتكر معانى بعيدة وصيغا غير مألوفة » . وأطلق الحداثيون على أبى تمام « مالارميه العرب » ، و « مالارميه » — كما نعلم — من رواد الرمزية المغرقة فى الغموض ، وما أبعد أبا تمام عنه . كذلك أطلقوا على « أبى نواس » « بودلير العرب » ، و « شارل بودلير » من رواد الحداثة ، وقد أسهم فيها باستحداث علم جمال للخطيئة والقبح . والصلة بينه وبين أبى نواس شديدة الوهن ، « فأبو نواس » برغم خمرياته ومجونه لا يتمرد على تراثه ولغته ، وله شعره الذى يلعن فيه الخطيئة ، ويبلله بدمعه طلبا للعفو .

و « ديك الجن الحمصى » الذى قتل زوجته لشكوك ظالمة يتحول عند مروجى الحداثة إلى صاحب « خطيئة ممجدة » تسعى إلى جوهر الشخص الإنسانى » ، ويقرن ذلك « أدونيس » بإنكاره للبعث » ، « وفى سبيل ذلك يوطن نفسه مختارا على دخول نار الأبدية » .

ولم يكن الشعراء وحدهم هم الذين عول الحداثيون على مظاهر انحرافهم وشذوذهم ، وفسروا مواقفهم وأشعارهم فى ضوء أصول الحداثة الفكرية بحيث وجدوا فى اتجاه هؤلاء الشعراء « مايزلزل القيم الموروثة ، سواء كانت دينية ، أو اجتماعية ، أو أخلاقية » على حد قول رائدهم ، بل وجدوا بغيتهم فى الثورات السياسية والمذهبية ، والحركات الباطنية والإلحادية . فثورة الزنج التى امتدت خمس عشر سنة « كانت فى أساسها ثورة فقراء مسحوقين على أسياد طغاة ظالمين » ، وذلك فى منظور الحداثة الذى يشكل الماركسية ركنا أصيلا فى مبادئه — كما سبق أن أشرنا . ولهذا وجدوا فى الحركة القرمطية اتجاها إلى الاشتراكية وعودة الإنسان فيها لذاته .

وتعلى الحداثة من شأن « ابن المقفع » بدعوى أنه « من أوائل الذين وقفوا من الدين موقفا عقليا ، فانتقد الدين بعامة ، وخص الإسلام فانتقد القرآن ومافيه من عقائد . وتصوره ﷺ والرسول » كما يقول « أدونيس » فى (الثابت والمتحول)

وهذا الموقف الإلحادى الذى تعلى الحداثة من قيمته يتعاظم بوصوله إلى « ابن الراوندى » ، و « جابر بن حيان » و « محمد بن زكريا الرازى » بسبب آرائهم الملحدة الجاحدة . كما يتعاظم بالنسبة للصوفية الباطنية التى تعد من ركائز الحداثة فى نظريتها المنقولة عن الغرب . يقول « أدونيس » فى ذلك : « الشطح يتجاوز العقل والمنطق والواقع ، ولهذا فإن من صفات التجربة الصوفية الغرابة والتخييل واللامعقولية .. الشطح ضفة البكارة اللغوية يلبسها المنطق ، إنه غيبوبة عن اللغة ـــ الاصطلاح ، شأن التصرف الذى هو غيبوبة عن العالم ـــ الاصطلاح ، إنه باطن اللغة الموازى لباطن الألوهة ، وكما أن باطن الألوهة لا نهائى ، فإن باطن اللغة أو الشطح يوحى بأبعاد لا نهائية ، إنه اللغة فيما وراء اللغة » .

وتتوالى عناصر الحداثة الغربية فى كتابات مروجيها من العرب وخاصة « أدونيس » الذى نذر نفسه لترسيخ أصول الحداثة منذ بداية مسيرته الأدبية ، وتكاد عباراته تتطابق مع مارأيناه فى الحداثة الغربية التى استوعبت مبادىء اتجاهات أدبية مختلفة ، وبخاصة الرمزية والسريالية وهو يقول عن الرمز : « هو مايتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص ، فالرمز هو قبل كل شىء معنى خفى وإيحاء ، إنه اللغة التى تبدأ حين تنتهى القصيدة ، أو هى القصيدة التى تتكون فى وعيك بعد قراءة القصيدة ، إنه البرق الذى يتيح للوعى أن يستشف عالما لا حدود له ، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم ، واندفاع صوب الجوهر » .

ويعترف « أدونيس » بنقل الحداثة الغربية حين يقول فى كتابه (الثابت والمتحول) : « لا نقدر أن نفصل الحداثة العربية عن الحداثة فى العالم » .

وتزخر كتابات الحداثيين ذوى الأقنعة العربية بالأفكار السريالية وتتردد فيها عبارات : الانقطاع ، وعدم التواصل ، والتمرد ، والتجاوز ، ورفض كل مايمت إلى العقل والمنطق ، وتغيير الحياة عن طريق الحلم ، وعلاقة الشاعر بالسحر والأسطورة ، والبدائية ، والرؤيا ، والنبوءة ، ورفض الواقع . يقول « كمال أبو ديب » عن الحداثة إنها « تجاوز الواقع ، أو اللاعقلانية ، أى الثورة

على قوانين المعرفة العقلية ، وعلى المنطق ، وعلى الشريعة ، من حيث هى أحكام تقليدية تعنى بالظاهر ... هذه الثورة تعنى التوكيد على الباطن وتعنى الخلاص من المقدس والمحرم ، وإباحة كل شيء للحرية » .

ويقول « أدونيس » عن بصيرة الشاعر التى تنفذ إلى ماوراء الواقع : « يتراجع المنطق والعقل أمام الإلهام والكشف ... لاتعوذ القصيدة محدودة وإنما تصبح لا نهائية ... إن مجال الشعر هو اللانهاية . والبديل الشعرى هو التخييل ... وأعنى بالتخييل القوة الرؤياوية التى تستشف ماوراء الواقع » .

ولما كان مجال الإبداع فى رأى أصحاب الحداثة والسرياليين هو اللامحدود واللانهائى ، كان من الطبيعى أن يسقط عندهم الغرض أو الموضوع فى القصيدة ، وذلك يسهم إلى حد بعيد مع اتجاه الكتابة التلقائية فى تكثيف الغموض ، إذ تتحول الكلمات إلى رموز ، والعبارات إلى مجموعة من الدلالات المستغلقة على الفهم . ويقول « أدونيس » فى ذل : « ولئن كان الوضوح طبيعيا فى الشعر الوصفى ، أو القصصى ، أو العاطفى الخالص ، لأنه يهدف إلى التعبير عن فكرة محدودة ، أو وضع محدد ، فإن هذا الهدف لامكان له فى الشعر الحق (الحداثى فى رأيه) فالشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محددة بل من حالة لايعرفها هو نفسه ... هذا يقذف به فى جميع الاتجاهات حتى الأطراف القصوى ، ويغير علاقته باللغة ، لاتعود اللغة وسيلة لإقامة العلاقات اليومية ، بينه وبين الآخرين ... هكذا يحيا بعيدا .. أليفا غريبا فى آن » .

وموقف الحداثة الغربية من اللغة هو نفسه موقف مروجى الحداثة فى أدبنا العربى ، فهم يرفضون اللغة التواصلية ، يقول « كمال أبو ديب » فى ذلك : « الحداثة لا ترى موت اللغة فقط ، بل تراها لغة مكدسة محشوة بالسلطة ، قوة ضخمة من قوى الفكر المتخلف التراكمى السلطوى » .

ويقول « أدونيس » : « الشعر نوع من السحر لأنه يهدف إلى أن يدرك مالا يدركه العقل ... لقد انتهى عهد الكلمة ــ الغاية ... اللغة غابة شاسعة

كثيفة من الإيقاع والإيحاء والتوهج ، لاحد لأبعادها ، فتفرغ الكلمات من معانيها الموضوعة الموجودة مسبقا فى المعاجم أو على الألسنة » .

ويقول آخر من مروجى الحداثة : « لغة الحداثة هى اللغة النقيض لهذه اللغة الموروثة » . ويبين « خزعل الماجدى » ماهية لغة الحداثة فى الشعر فيقول : « إن الشاعر يجب أن يتصرف كالكيميائى الذى لا غاية له سوى تسجيل أغرب الاختلاطات فى المركبات والعناصر التي تحت يده . فى الشعر تتحول اللغة إلى حقل من الشفرات ، إنها تتخذ لنفسها وظيفة (علاماتية) خالصة » .

ويفسر حداثى ذو قناع عربى موقف الحداثة من اللغة فيقول : « الحداثة تدمير للقواعدية فيها ، ومحاولة لإعادتها إلى بناها اللاقاعدية اللامتشكلة ، ويتم ذلك فى الحداثة عن طريق تدمير بنية الجملة الدالة بما هى نسق واضح من القواعد المنفذة ، وتحويل الجملة إلى سلسلة من الإمكانات والتداخلات » .

ومثلما تبحث الحداثة عن المستقبل الوهمى بعد تدمير الماضى والحاضر ، يبشر دعاتها بلغة المستقبل « بعد تفجير اللغة الحاضرة ، والتجريب المنهك بحثا عن لغة جديدة ، لغة إلغازية ، تبتعد عن اللغة الجماعية ، لغة باطنية سرية ، لغة تعيد العالم ــ كما يقول « كمال أبو ديب » إلى سديم أولى يهسهس ويوسوس فقط ، دون أن يسمى أو يبلور ويجمد . فالحداثة تقرأ المبهم الصلد الصخرة التى غمضت على تلك الحاسة الصدئة » .

إن الحداثة ــ كما يقول مروجوها ــ تدمر العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات والأشياء ، فلا تعود الكلمة إشارة إلى الشىء وتسمية له ، بل تصبح استثارة لأنواع مختلفة من السياق . وفى اللغة العادية التواصلية المرفوضة فى الحداثة تشير الألفاظ إلى موجود فيزيائى ، ولكن الأمر يختلف فى لغة الحداثة التى لا تستحضر الحدث فى وجوده الفعلى ، بل تزيحه وتنسج حوله شبكة معقدة من العلاقات ، حتى إن الشىء يتحول إلى وجود رمزى يختفى فيه اختفاء شبه مطلق .

وهذا الموقف الحداثى الثابت من اللغة لا يقتصر على رمزية الألفاظ وتغيير مدلولاتها ، بل يتعدى ذلك إلى تدمير التراكيب اللغوية ، وإهمال عناصر الربط فى الجملة ، وإساءة البنية اللغوية والنحوية . أضف إلى ذلك بعثرة الأفكار وتقطيعها بحيث يحتاج القارىء إلى إعادة تشكيلها ، وهو أمر شديد الصعوبة يشبه المطالبة بتحويل ركام إلى بناء . ثم يأتى ماذكرناه من إسقاط الغرض أو الموضوع ، وفيضان الدلالة ، وتوالى الصور الغريبة البعيدة عن الوعى والمنطق ، كالقار الأبيض ، أو الخَدَر الذى ينساب من ثدى السفينة ، أو الجرح فى رُكْبة الشمس بِعَرْض الريح ، أو زهرة الكيمياء فى الشفاه اليتيمة ، أو فى غابة الأشياء تُقرأ صخرة ، كل ذلك يوقع القارىء ضحية الإلغاز والفكر المشوش ، أو اللافكر الناتج عن اللاوعى ، ولهذا كان طبيعيا أن ترفض الحداثة الغربية تحليل إبداعاتها فى ضوء المذاهب النقدية السائدة ، التى كانت تعتمد على التحليل التاريخى ، أو البيوجرافى ، أو الاجتماعى ، أو النفسى ، أو الجمالى ، ولجأت إلى اتجاهات نقدية حداثية تتلاءم مع فكرها ، كالتحليل البنائى والألسنى والاتجاه السميوطيقى ، والنقد التفكيكى ، وغيرها من اتجاهات نقدية تعتمد على الدراسة التحليلية الإحصائية للغة فى شتى أنظمتها وأبنيتها . ملتزمة النص وحده بعيداً عن أى مؤثر خارجى ، حتى علاقته بمنشئه . وذهب دعاة الحداثة إلى أن النقد يخترق النص من الداخل بحيث يمتنع أن يشكل فى حدود كلية صارمة تفصل الداخل من الخارج فى رأيهم . ولم يتورعوا عن إيجاد علاقة شبقية بالنص ، بحيث يصبح النص لغة الحس ، وتطغى صورة الحس عليه ، كما تطغى لغة جنسية بإزائه . وهم يسمون هذه اللغة لغة الاختراق التى تفتض عذرية اللغة . ويتفقون مع « فرويد » فى المعنى الجنسى لفتح النص ، ويقولون إن مايسميه « رولان بارت » هزة النص ، إنما هى هزة جنسية خالصة ، ويهدفون بالاختراق الداخلى للنص إيجاد احتمالات على المستوى الدلالى تفسر المبهم من الرموز والغامض من الصور ، ومحاولة إيجاد مكونات داخلية فيه ترتبط بمكونات خارجية عنه ، ونقل تعابير الألفاظ من مستوى المعنى ، إلى مستوى معنى المعنى ، ومن مستوى التعبير المفرد ، إلى

مستوى التعبير الكلى . كذلك يهتمون بما يسمونه آلية التداخل النصى Intertexuality باعتبار أن النص نتيجة تفاعل عدد من الأصوات الإبداعية الكامنة فى نفس المبدع .

إن النقد الذى ارتبطت به حركة الحداثة فى نظريتها وإبداعها ينحو منحى موضوعيا خالصا من مدخل علم اللغة والأسلوب اللذين خاضا تجارب غربية سعيا لاكتشاف النص الحداثى الغامض من خلال البنية الشاملة للغة ، والفحص التحليلى الإحصائى والمعملى . وأصبحت القصيدة الحداثية كما يقول مروجوها « ذات استراتيجية ومعجم وآجرومية وهندسة وجبر » . وفرض عليها النظام الرمزى الباطنى الذى انتقل من إبداع الحداثة إلى الوسائل النقدية « فهناك كما تقول باحثة استنادا على دراسات « تشارلس ساندرز بيرس Charles Sanders " Pirece و « بول ريكور Paul Ricoeur " : مستتر : وهو الخفى فى النص الذى يمكن استخراجه وترجمته إلى كلمة أو تعبير فى اللغة ، أى إلى لفظ دال ، أو ألفاظ دالة ، وهناك المضمر : وهو الخفى فى النص الذى يمكن استخراجه وترجمته إلى جدول قياسى ، أو رسم بيانى ، أى مايمكن ترجمته إلى لغة سيميوطيقية ، أو إلى علامة دالة ، أو مجموعات علامات دالة . وهناك المكنون : أى الخفى فى النص الذى يمكن استخراجه ، ولكن لايمكن ترجمته إلا إلى ذاته ، أو جزء من ذاته ، فلا اللفظ ، ولا الصورة ، ولا الجدول يمكن أن تعبر عنه ، وهو « السر » بمعناه المقدس .

وقد ضاع فى خضم هذه التجارب النقدية وصل القارىء بالنص انفعالا وتذوقا ، فلم يعد النقد الحديث يستطيع أن يأخذ بيده فى متاهات النص الحداثى الغارق فى الضبابية والغموض ، وأصبح المتلقى وهو فى حالة وعى مطالبا بقراءة مالا يفهم إبداعا ونقدا ، بل مطالبا بأن يكون فى حالة لا وعى مستمرة ، ليمكنه أن يتواءم مع مصطلحات الحداثة إبداعا ونقدا ، الغارقة فى اللا وعى وتحت الوعى ، والأسطورة والحلم ، وتخيلات مرضى الأعصاب ، وكل ما من شأنه أن يخرج الإنسان من واقعه ، وعقله ، ووجدانه الحى ، بل

يخرجه قبل ذلك من عقيدته ، وتراثه ، وشخصيته ، وتقاليده ، ولغته . وليس هناك ناقد يستخدم الاتجاهات النقدية الحداثية وهو يحاول أن يفتح مغاليق نص حداثى مبهم إلا ادعى فيضا من الشروح ، والتفسيرات ، والدلالات التى لا يستطيع أحد أن يكذب وجودها . فالنص الحداثى الغامض البعيد عن المنطق ، والعقل ، والوعى يحتمل تأويل كل قارىء وناقد ، وغموضه فى رأى مبدعه ذروة فخره ، وسمة عبقريته . وبعده عن واقعه ، وعن الإدراك العقلى ، وتمرده على كل قواعد اللغة ونتاجها الإبداعى ، إنما هى قمة الحداثة . ويكفى النص الحداثى فخراً أنه يوحى باختراع الدلالات التى يحاول بها أصحابها إقناع غيرهم بفهمهم مالم يفهموه .

وبعد فإن مايسمى بالحداثة العربية وَهْم ليس فيه أدنى قدر من الحقيقة ، فهى حداثة غربية مصطلحا ومفهوما ، فكرا وأبعادا ، ووسائل وأهدافا بل تتضمن ماتلا الحداثة فى الغرب مثل : الحداثة الجديدة Neo-Modernism ومابعد الحداثة Post-Modernism وفن الصدفة Art of Chance وأدب الصمت Literature of Silence ، ومايختص بالرواية فى أدب الحداثة ، وهى رواية اللا رواية Non-Fiction . وكل هذه الحركات المتطورة عن الحداثة تقوم على الفوضى ، واللا وعى ، واللاعقل ، وتغرق فى كوابيس الأحلام ، والتخيلات ، والجنس ، والمخدرات . وهى إذ تقوم على التكلف ، والتجريد ، والغموض ، واللاعقل توحى بالغربة ، والتفكك ، وانحلال الشخصية الفردية . والبعد عن الواقع ، وأدبها خال من المضامين الإنسانية .

وقد استطاع مروجو الحداثة فى عالمنا العربى — وعلى رأسهم « أدونيس » أن يجتذبوا بعض الشباب إلى تلك الحركة بقوة استثارة روحها الاستفزازية ، ولم يكن الأدب — فى رأيى — غير غطاء ظاهرى يخفى ماتحته ، فلا يزال « أدونيس » برغم محاولته تعديل مواقفه الظاهرية من اللغة والتراث ، يقول فى مقابلة منشورة بمجلة (فكروفن) العدد ٤٥ سنة ١٩٨٧ موضحا طبيعة الثورة التى ينادى بها : « من الضرورى اختراق الأوضاع الراهنة ، وهذا يتطلب

بطبيعة الحال نضالا طويلا وصعبا ولكن لابد منه . إن تقويض هذه البنية لا يتحقق بالثورة الاقتصادية ، ولا بالثورة السياسية وحدهما ، وإنما لابد من ثورة ثقافية جذرية تهز كيان مجتمعاتنا وتغير علاقة الإنسان العربى بالعالم وبالأشياء » .

ثم يؤكد تجريد اتجاهه الحداثى وبعده عن الواقع بقوله : « إن مجمل الإبداع العربى فى العصر الحديث اعتنى بقضايا تتعلق بالتحرر السياسى وبالتحرر الاجتماعى ، وهى قضايا سطحية ... إن مانسميه الآن بشعر الانحطاط هو بالقياس إلى مانسميه بشعر النهضة هو النهضة الحقيقية والواعدة . ذلك أنه خلق على الأقل لغة جديدة ، وطريقة جديدة فى التعامل مع الأشياء ، وأنشأ أسلوبا متميزا ، وخرج للمرة الأولى على النمط الجاهلى ، وبالتالى على نموذج العقلية العربية التقليدية ... وبهذا المعنى فإن « شوقى » هو أول شاعر أسس الانهيار » .

ويؤكد « أدونيس » فى هذه المقابلة عناصر حداثته الغربية بتأكيده أن « نيتشه » يمثل له رمزا ثقافيا ، « لأنه زلزل القواعد الثقافية الأوروبية » . وقد أكد إعجابه باتجاه « نيتشه » الإلحادى بقوله : « إن القرآن هو خلاصة ثقافية لثقافات قديمة ظهرت قبله » . ثم كشف عن نزعة الحداثة الباطنية وتناقضها مع الدين قائلا : « أنا لا أنكر أنى متأثر بالنزعات الصوفية التى أعتقد أنها أعمق مافى الفكر العربى . وأنا لست متأثرا بها دينيا ، وإنما إبداعيا . أنا مثقف لائكى (أى لا دينى) ، وإنما أعجب كيف يمكن لمثقف لائكى أن يتأثر بذكر الطوائف . أنا أتبنى تمييز الصوفيين بين مايسمونه الشريعة ، وبين مايسمونه الحقيقة . إن الشريعة هى التى تتناول شئون الظاهر ، والحقيقة هى التى يعبرون عنها بالخفى ، والمجهول ، والباطن ، ولذلك فإن اهتمامى صوفى بالمجهول وبما يأتى ويتغير باستمرار ، وهذا مايتناقض مع الدين » .

ومما يبعث على الأسف أن الساحة الأدبية الحديثة قد تركت خالية ليعيث فيها تيار الحداثة ، أو الحساسية الجديدة ، فشارك فيه من الشباب المغرر بهم

كثيرون لم يطلعوا على خوافيه وأصوله وبواعثه ، واستهوتهم نظريات مروجيه الذين ادعوا أن هذا التيار هو أعلى مافى الحضارة الغربية من اتجاهات أدبية ، مغفلين حقيقته بوصفه تيارا عارضا ظهر منذ أكثر من قرن وازدراه معظم النقاد والمفكرين الأوروبيين .

وقد كان من نتائج وجود هذا التيار فى أدبنا الحديث مانعانيه فى الشعر من الضعف المزرى فى صوره الفنية ، وفى خيال شعرائه ، وتفاهة لغتهم ، وافتقار قصائدهم إلى حرارة الواقع ، وصدق الإحساس ، وانعزالهم عن قضايا أمتهم ، وغياب الرؤية المتفردة لكل منهم ، بحيث صارت قصائدهم نموذجا حداثيا تتكرر فيه كل سخافات الحداثة بطغيانها التجريدى البارد اللاعقلانى وانقطاعها التواصلى مع القارىء بما فيها من غموض ، هو غاية فى ذاته ، ورموز وأساطير مستعارة من حضارة غريبة بدعوى عالمية الثقافة .

وغاية مايقال إن الشعر الحداثى صار بضاعة من لا يملك فى الشعر موهبة ، ومن هو خارج على اللغة والتراث ، مُغَيَّب عن العقل والوعى ، يجرى وراء سراب تجديد ، ماهو ببالغه . فإذا قلنا إن الحداثة انفض سامرها ، لم يكن ذلك تفاؤلا ، بل إيمانا بقدرة أدبنا على تجاوز هذه النزوة ، وتمثُّله معنى المعاصرة ، وتحقيقه البُعْد الحضارى لأمتنا العربية .

الباب الثانى

فى اتجاهات نقدية أخرى

الفصل الأول

النص الأدبي بين المبدع والمتلقي

منذ استطاع الإنسان أن يعبر عن فكره ومشاعره تعبيرا إبداعيا يختلف فى شكله وإيقاعه عن التعبير المشترك المستخدم فى شئون الحياة اليومية أصبح له سامعون يتذوقون ويدركون ما فى تعبيره من عناصر جمالية يصعب على أى فرد عادى أن يضمنها كلامه. ولهذا نسبوا القوة المبدعة التى يختص بها قليل من البشر إلى السحرة والشياطين. ولكن علاقة ثلاثية متصلة ظلت قائمة بين المبدع ونصه وسامعه.

وعلى امتداد تاريخ الفكر الإنسانى تطورت أفكار كل طرف فى هذه العلاقة ووسائله وإمكاناته، وكلما أمعن المبدع ونصه فى التطور والتعبير ازداد السامع المتذوق الذى تحول إلى قارىء متذوق إدراكا لصعوبة مهمته ، فالاستماع أو القراءة وإبداء الملاحظات وإصدار الأحكام للتعبير عن إحساس المتلقى لم تعد كافية إزاء تعقد أشكال الإبداع ودخوله فى دروب ضيقة تلزم المتلقى بأن يطاول المبدع فى فنه ليدرك مراميه، أو يعلو عليه ليبدع من تذوق نصه نصا آخر ، حتى باتت العلاقة التلازمية بين الأطراف الثلاثة مهددة بالانفصام والخلاف، وأصبح القارىء العادى بعيدا عن المبدع ونصه من ناحية، وبعيدا عن أن يكون متلقيا من جهة أخرى ، إذ صار التلقى علما له أصوله وقواعده، وله مراتبه التى لايستطيع أن يتسنمها كل هاو للأدب ، عاشق للتعبير الفنى الجميل.

لم يعد التذوق إذن انطباعا ذاتيا ، أو إحساسا فطريا، بل إدراكا عقليا تتجاذبه فلسفات ومذاهب أدبية، وطرائق تفكير وبحث. وكلما هبت على الأدب رياح التغيير عدل النقد مساره ليستوعب الإطار الأدبى الجديد، فناوشته الفلسفة العقلية والمثالية والمادية الجدلية وغيرها. واشتبك معه علم التاريخ والاجتماع والنفس والجمال، واتخذ له وجهات مختلفة من خلال هذه المناوشات والاشتباكات

وكانت الدراسات الأكاديمية ماضية فى تأسيس مدارس نقدية تعبر بها عن الاتجاه العلمى للنقد من خلال تأثره بالأفكار والفلسفات والمذاهب. ومن الطبيعى أن يكون لكل مدرسة أنصار وخصوم يجتهدون فى رصد الجوانب الإيجابية والسلبية. سواء أكان ذلك فى الجانب النظرى أم التطبيقى. ويقى النص الركيزة الأساسية فى العلاقة بين المبدع والمتلقى مهما اختلفت النظريات والفلسفات وتباعدت الأمكنة والأوقات. ولكن علاقة النص بالمبدع انتابتها تغيرات كثيرة. فلم تكن رغبات المبدع وميوله موضعا للاعتبار فى النقد الكلاسيكى الذى اهتم بتشريح بنية النص، فى النظرة الأرسطية المؤسسة على المنطق وفيض العقل. فلما حدثت الثورة الرومانتكية فى الأدب اهتم نقادها بالمبدع أكثر من اهتمامهم بالنص، باعتبار أن المبدع إنسان له عواطفه وميوله وأفكاره التى أثمرت النص، فهو بذلك نبضة حية من صاحبه، وهو تعبير ذاتى قبل أى شيء وليس بناء ثابتا أقامه العقل بجهد إبداعى مرسوم كما يدعى الكلاسيكيون. ولاشك أن نظرة المتلقى الناقد قد اختلفت فيما بين النظرتين الكلاسيكية والرومانتيكية، فالمعنى فى النص كان الغاية الأولى التى يسعى إليها المتلقى الكلاسيكى، بينما فرضت النظرة الرومانتيكية على الناقد المتلقي الاهتمام باللفظ وما يوحى به من إثارات وجدانية تتصل بذات المبدع.

وحينما ساد المذهب الواقعى استرد النص الأدبى الاهتمام به منفصلا عن مبدعه، وكذلك كان شأنه عند الكلاسيكين الجدد مع اهتمامهم بالجو النفسى للمبدع من خلال (المعادل الموضوعى) ودعوتهم لتحطيم الحواجز بين لغة الشعر ولغة الحياة.

وحينما برزت نظرية الحداثة Modernism فى الأدب الأوروبى كان طبيعيا أن تؤثر تأثيرا عنيفا فى مسار النقد الأدبى، وأن تهتك مقاييسه، وترفض كل اتجاهاته السابقة على ظهورها وتنظر من جديد فى العلاقة الثلاثية بين النص

والمبدع والمتلقى، وسبب ذلك واضح وهو أن النص الحداثى يتمرد على مقاييس النقد فى شتى اتجاهاته فكان لابد من استخدام مقاييس جديدة تحاول استكشاف عناصر الإبداع الفنى فى النص الحداثى، ووجدت الحداثة بغيتها فى الفلسفة البنيوية التى كانت فى أصلها محاولة لدراسة الظواهر بصفة عامة، ويأتى فى مقدمتها الظواهر البشرية على أساس فكرة البنية، وهى تعنى صورة الشيء وهيكله ووحدته المادية وتصميمه الكلى، أى مجموع العلاقات الباطنة المكونة لوحدته، وقد استند فلاسفة البنيوية على اللغة إذ قالوا لاتوجد بنية إلا حيث توجد لغة، فإذا تحدثوا عن بنية أى شيء لالغة له، تصوروا له لغة، هى لغة العلامات أو الرموز، ولذلك قيل فى تعريف البنية إنها نظام رمزى لايمكن رده إلى نظام الواقع ولا إلى نظام الخيال لأنه نظام ثالث مستقل عن كل منهما.

وقد اختلف الباحثون فى البنيوية حول طبيعتها : هل هى فلسفة تبحث فى البنية والنسق والنظام واللغة، مثلما كانت هناك فلسفات تبحث فى الوجود والذات والإنسان والتاريخ ؟ هل منهج للبحث العلمى. أو موقف عقائدى، أو نظرية فى المعرفة؟ وكل رأى يحدد لها وجودا له مايؤيده، فبعض دعاة البنيوية أعلنوا موت الإنسان ليوضحوا أن البنيوية نزعة معارضة للنزعة الإنسانية أو الذاتية. وبعضهم أعلن عداءه للتاريخ والفلسفة ومن روادهم وهو (التوسير) فسر الماركسية تفسيرا بنيويا وأوجد نقطة التقاء بين الماركسية والبنيوية وهي النزعة المضادة للإنسان بمعنى رفض تفسير التاريخ بالاستناد إلى مفهوم الإنسان أو الذات.

استندت الحداثة على البنيوية في محاولة لإيجاد نقد أدبى جديد تستوعب مقاييسه الثورة التى أحدثتها نظرية الحداثة في الأدب ، وكانت البنيوية اللغوية من أبرز ماتوسلت به الحداثة لرسم المعالم النقدية الجديدة. وإذا كان (فرديناند دي سوسير) هو الذى وضع أساس البنيوية اللغوية التى تسعى لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية فى النصوص وتطورها ، فقد ظهر آخرين بعده كانت لهم وجهات نظر

أخرى، بحيث صارت البنيوية اللغوية عدة بنيويات، وإن ظل الأساس الذى يجمعهم : محاولة اكتشاف كيفية انبثاق المعانى اللغوية من التراكيب أو الأبنية الكلمة والجملة والعبارة. ومن أقوال (كلود ليفى شتراوس) التى تبين استحواذ البنيوية على العلوم الإنسانية قوله إما أن تكون العلوم الإنسانية علوما بنيوية، أو لا تكون علوما على الإطلاق لأنها لاتملك القدرة على التبسيط إلا إذا أصبحت بنيوية. والمقصود بالتبسيط في هذه العبارة التنظيم البنيوى الذى يرد الوقائع الكثيرة إلى مجموعة من العلاقات الرياضية البسيطة.

ويصعب علينا فى هذا المقام تحليل النظريات البنائية من حيث علاقتها بالنقد الأدبى، وهى نظريات متباينة صدرت عن بواعث متعددة وأصبحت تمثل اتجاهات مختلفة كما يقول بحق الناقد الفرنسى (أندريه مارتنيه)، بل إن النظريات الأخيرة فى علم اللغة قد خالفت البنيوية في بعض أصولها، حتى لقد أطلق عليها (مابعد البنيوية) وكان من الطبيعى أن يدور الخلاف بين هذه الاتجاهات حول العلاقة الثلاثية التى سبق أن أشرت إليها وهى : المبدع ، المتلقى ، النص الإبداعى ، وبعض الاتجاهات البنيوية ـ إن لم يكن معظمها ـ يركز على موت المبدع بمعنى التركيز على النص الإبداعى بوصفه بنية لغوية وإشاريه مكتفية بذاتها. ولهذا ينبغى رفض الإحالة إلى ما هو خارج إطارها اللغوى كالمؤلف والواقع والظروف التاريخية والاجتماعية والنفسية، فالبنيوية فى أساسها النقدى تبدأ من النص وتنتهى به، وكأنه الغاية النهائية فى حد ذاته. وإذا استخدمنا مصطلحات البنيويين قلنا إنهم يركزون على الوظيفة الشعرية للمرسَله، ويهملون من شأن العناصر الأخرى الخاصة بالظواهر الإبداعية. وهم يرون تحول المرسَله إلى نص فى عملية ارتداد لسيرورة الرسالة نحو المتلقى أو القارىء ثم انكفاءها على ذاتها لتوليد القيمة الإنشائية للنص ، وبذلك تقتصر وظيفة المتلقى أو القارىء على الكشف عن شفرة النص ومعناه وآلياته وأنساقه المختلفة، عن طريق تحليل

مستوياته الصوتية والنحوية والصرفية والدلالية وغيرها، وهو لايستطيع أن يضيف إلى النص شيئا من ذاته.

والاتجاه السميولوجى أو السميوطيقى يركز أيضا على النص بوصفه بنية ألسنية وإشارية مكتفية بذاتها. وينبع الإدراك السميولوجى من فهم طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول. ومن ثنائية الحضور / الغياب القائمة بينهما. فالدال هو الصورة الصوتية أو الخطية الذى يمثل حالة الحضور فى النص، بينما يمثل المدلول الذى هو متصوَّر ذهنى حالة الغياب . ودور المتلقى أو القارىء يتمثل فى عملية استحضار هذا المتصوَّر الذهنى الغائب.

ثم تنشأ المقومات الإبداعية للنص من تكامل العلاقة بين الدال والمدلول.

والاتجاه التشريحى أو التفكيكى Deconstructive يتحلل إلى حد كبير من سلطة النص المفروضة على المتلقى، ويوجهها إلى القارىء بناء على نظرية الخطاب الثلاثية الأطراف : الباث (المرسل)، والخطاب (الرسالة)، والمتقبل (القارىء) ولكن هذا الاتجاه يطلق العنان للقراءات المتعددة بعدد القراء، وهى جميعا نسبية غير يقينية، وتخضع لمستويات القراءة التى استخرجوا منها أنماطا متعددة : الاستكشافية، الاسترجاعية، الاستنساخية، العمودية، الأفقية .. الخ، كما تخضع لمستويات القراء فمنهم المثالى والخيالى والضمنى وذو الكفاءة اللغوية .. الخ.

وإذا كان الاتجاه البنيوى قام على أساس تناسق بنية النص الأدبي وفق قوانين لغوية وأنظمة لاتقبل التعديل أو التغيير ولاتتأثر بأى مؤثر خارجى فإن النص فى الاتجاه التفكيكى لايمثل بنية لغوية متسقة منطقيا بحيث تخضع لتقاليد ثابتة يمكن كشفها، بل يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل بالكسور والشروخ والفجوات على نحو يجعل النص قابلا لتفسيرات وتأويلات لانهاية لها.

وإخضاع النص لنظم العلامات الذى تأخذ به التفكيكية يولد إحساسا بالموضوعية فى النقد ولكنه إحساس زائف إذ يتعارض هذا النقد مع ذاتية العمل الأدبى، ويتحول النقد إلى العبثية إذ يدعى مايشاء من معان لاوجود لها، وتغيب عنه كذلك العناصر الجمالية فى النص.

وحين تسللت نظرية الحداثة إلى فكرنا الأدبى المعاصر، كان من الطبيعى أن يدخل مع الحداثة ذلك النقد الجديد باتجاهاته المختلفة الذى يلائمها، فأقبل بعض الدارسين ينقلون ما كتبه الغربيون من نظريات البنائية وما بعدها، بفهم حينا وبعدم فهم فى أحيان كثيرة. وزخرت حياتنا الفكرية بكتابات يرى أصحابها سيادة الاتجاه البنيوى أو السميوطيقى أو التفكيكى وغيرها من اتجاهات نقدية فى صورتها النظرية أو واقعها التطبيقى. واجترأ بعض الدارسين فسلطوا بعض هذه النظريات على شعرنا العربى القديم أو الحديث المبنى على الأصول التراثية، على الرغم من أن الباحثين الأوربيين من دعاة البنيوية وما بعدها توقفوا طويلا مترددين أمام النصوص القديمة في آدابهم لاختلاف عصر المتلقى عن عصر المرسل ووجود مشكلات أساسية فى كيفية الحكم على المدلول أو التركيب اللغوى. واهتم دعاة الحداثة العربية ببيان اختراق النص من الداخل ناقلين عن بعض الباحثين الأوربيين وجود علاقة غريبة بين المتلقى والنص يسمونها علاقة شبقية. بحيث يصبح النص لغة للحس، وتطغى لغة الحس عليه كما تطغى لغة جنسية بإزائه، ويسمون هذه اللغة لغة الاختراق التى تفتض عذرية اللغة . وهم يتفقون مع (فرويد) فى المعنى الجنسى لفتح النص ويقولون إن مايسميه (رولان بارت) هزة النص إنما هى هزة جنسية خالصة. ويهدفون بالأختراق الداخلى للنص إيجاد احتمالات على المستوى الدلالى المبهم من الرموز والغامض من الصور التى يتألف منها النص الحداثى، وكذلك محاولة إيجاد مكونات داخلية فيه تخضع لأنظمة محددة وتنقل تعبير الألفاظ عن مستوى المعنى إلى مستوى معنى المعنى، ومن

مستوى التعبير المفرد إلى مستوى التعبير الكلى او مايسميه البنيويون البنية السطحية وهى مجمل الظواهر الخارجية للنص الأدبي، والبنية العميقة وهى عملية تركيب البنيات السطحية فى بنية أكثر اتساعا.

وأحدث الاضطراب في نقل الاتجاهات النقدية الحديثة عن الفكر الغربى تشتتا واضحا، بل أسلم إلى حالة ضياع نقدي، ولم نجد من الباحثين العرب من وقف موقفا نقديا من هذه الاتجاهات التى تشترك جميعا فى إهدار جماليات النص وتسلب المتلقي القدرة على تذوقه، والتذوق ليس معيارا فنيا ذاتيا فحسب، بل فيه قدر من العلمية الموضوعية، لأنه يعنى الحكم على النص بناء على مرجع عام يؤول إليه وهو يجمع مابين الأحكام العامة والجزئية ، ويقدم إلى جانب الحكم والتقويم الرؤية التفسيرية. كما أن هذه الاتجاهات النقدية الحديثة تهمل استجابة المتلقي للنص وتتغاضى عن تمثيل النص لحركة المتلقى النفسية الخاصة. وأن هذا المتلقي سواء أكان ناقدا أم غير ناقد يقرأ النص من أجل المتعة أولا.

أما أن النص يخضع لظروف خارجية نابعة من مبدعه أو من البيئة والظروف المحيطة وهو ماتنفيه هذه الاتجاهات النقدية الحديثة، فحقيقة لاينبغى إهمالها أو التغاضى عنها. فالنص ليس لغة أو علامات فحسب، بل إن وراء هذه اللغة بكل أنساقها، وهذه العلامات بكل تأويلاتها عوامل وأسبابا عميقة تمنح النص وجوده ووحدته وشخصيته. وسوف أقدم فيما يلى دراسات تطبيقية لهذه الاتجاهات النقدية الحديثة حاول أصحابها من الباحثين العرب توضيح العلاقة الثلاثية بين النص ومبدعه ومتلقيه في ضوء ما فرضته هذه الاتجاهات النقدية من ناحية، وفي ضوء ماأسميته بعبثية النقد الجديد ووجود حالة من الضياع النقدى في فكرنا العربي المعاصر من ناحية ثانية وثالثة

والدراسة الأولي لعبد السلام المسدى فى كتابه (النقد والحداثه) وهو يبدأ بمقدمات نظرية يبين فيها أهداف دراسته النقدية وهى لاتخرج عما أشرنا إليه في

النقد الأوروبى الحديث فهو يسعي إلي إزالة الحواجز بين الأدب والنقد بوصفهما إبداعا، وإزالة الحواجز بين الشعر والنثر ويؤكد سقوط نظرية الأنواع الأدبية، فالنص الأدبى لايحده نوع، ثم أشار إلى أهمية عقد الصلة بين علم اللغة والأدب وإبراز التوائم بين التيارات النقدية والأسلوبية، ويكشف عن أثر الاتجاه الحداثى فى التيارات النقدية الجديدة قائلا : يصبح للأديب سلطان على الناقد فى حمله على مراجعة ضوابطه كلما تمرد النص الإبداعى على تصنيفات النقد . ويقول أيضا فى موضع آخر . إن النقد لايتجدد إلا إذا جدد نظامه المفهومى أو قل إنه لايتحول إلى (حداثة) نقدية إلا عندما يستحدث جهازا معرفيا يباشر به النص الأدبى كما لم يباشره السابقون، وهو بذلك يؤكد خضوع مقاييس النقد الجديد لاتجاهات الأدب الحداثى. ثم يصف الباحث التجربة النقدية بأنها محاولة لفك الارتباط بين الدال والمدلولات. أو هى سعى لرسم خطوط القران بين بنيتين: بنية عميقة وبنية سطحية. وخلال هذا السعى تنسج العملية النقدية لنفسها بنية جديدة تكون فى اتجاهها معاكسة للبنيتين الأوليين، فبينما تأتى البنية العميقة والسطحية أفقيتين تأتى البنية النقدية عمودية عليهما، فتربط وصالهما من حيث تخرقهما. ثم نرى الناقد يستخدم المصطلحات الطبية فى وصف التجربة النقدية فهى تبدأ بالكشف ثم التشخيص ثم العلاج، والناقد من حيث المضمون فى النص يشرحه ويحلله ويرسم أبنية الإبداع فيه، ومن حيث الصياغة يبين طبيعة الخصائص التى تتسم بها لغة الشعر فى نوعيتها. ويمضى الباحث فى الجانب النظرى فيبين الصلة بين اللسانيات ولغة الأدب، فيكشف عن الاتجاه العام للحداثيين بقوله : إنسان العصر الحديث يسير نحو التاريخ العلمانى بلا تراجع. ثم يتحدث عن الرؤية البنيوية بوصفها طريقة فى التفكير ومنهجا فى البحث، وعن لجوء الناقد الأدبى إلى عالم اللغة فى اللسانيات العامة للبحث عن مقومات الكلام بوصفه ظاهرة بشرية مطلقة، وفي هذا المجال تحاول النظريات النقدية استلهام خصائص الظاهرة اللغوية في موضوعها ومادتها وتحولاتها حسب مراتب الكلام.

كذلك يبين أن النقد الحديث استلهم علم الدلالة في مناهجه واختياراته، باعتبار أن الدلالة كاملة فى رمز الألفاظ للأشياء والتصورات الخارجة عن حدود الألفاظ ذاتها. كما استلهم النقد علم العلامات أو السيميائية وهو الذى يدرس أنظمة العلامات مما يفهم به البشر بعضهم عن بعض باعتبار اللغة نظاما من العلامات قبل كل شيء . ثم يكشف الباحث عن اتجاهه النقدى بالتركيز علي النص أو على نص النص، متجاوزا عن كل مؤثر خارجى من أبعاد تاريخية واجتماعية ونفسية. وغاية الحدث الأدبى في النص تكمن فى تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة.

ويعكف الناقد على دراسة الخصائص اللغوية التى يتحول بها الخطاب الأدبى عن سياقه الإخبارى إلى وظيفة تأثيرية وجمالية والخطاب الأدبى في اتجاهه النقدى رسالة تركبت فى ذاتها ولذاتها، ومعنى ذلك أن الكلام الإنشائى يقوم ببنيته اللغوية رقيبا على نفسه إذ ليس منطلقه ولامرماه أن يصف صورة من العالم الواقعى أو التجربة المعيشة فعلا، فليس الكلام فيه أداة للإبلاغ بقدر ما هو تركيب يستمد شرعيته من بنيته وصياغته. وأدبية الخطاب عند الحداثيين تتحدد بمقدار الخروج عن القالب المرسوم. وهو يقول فى ذلك «وما كان لأدبية الخطاب أن تبرز فى النص لو كانت اللغة الأدبية تطبيقا حرفيا للأشكال الأولية تستخرج من النمط التعبيرى المتواضع عليه صورة جديدة. إما بخرق المألوف، أو باللجوء إلى نادر من الصيغ» ثم يتناول الباحث نظرية الأسلوبية التى تدرس في النص العناصر التي يستخدمها الكاتب أو الشاعر ليعرض علي القارىء طريقة تفكيره، والبحث الأسلوبى يقصر نفسه على النص معزولا عن كل مؤثر خارجى كما عرفناه وإذا كانت اللغة تعبر فالأسلوب يحقق. ومن هنا أنتج الإطار الأسلوبى واللسانيات. ويتابع الباحث الحداثيين الغربيين في التفرقة بين الأسلوبية والبلاغة قائلا إنهما تمثلان شحنتين متنافرتين متصادمتين لايستقيم لهما تعايش آنى فى تفكير أصولى موحد والسبب في ذلك أن الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة. فهى

امتداد لها ونفي. فالبلاغة فى رأيهم - علم معيارى «يرسل الأحكام التقويمية، ويرمي إلى تعليم مادته وموضوعه بلاغة البيان. بينما تنفى الأسلوبية عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح أو التهجين ولاتسعى إلى غاية تعليمية البتة، فالبلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة - فى رأيهم - بينما تتحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفية ، والبلاغة ترمى إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها».

وحين يخلص المسدى من عرضه لنظريات النقد الحديث دون أن يضيف مفهوما واحدا لما قرره البنيويون الغربيون ومن تبعهم، يبدأ فى تقديم دراسة تطبيقية بالمذهب الأسلوبى علي قصيدة أحمد شوقى:

ولد الهدى فالكائنات ضياء وفم الزمان تبسم وثناء

ومنذ البداية يغرقنا الباحث فى طوفان اصطلاحات تحقيقا للمثل العربى المشهور : جعجعة ولاطحن فهناك الأسلوبية التطبيقية وتسمى أسلوبية التحليل الأصغر أو أسلوبية السياق. أو أسلوبية الوقائع، ويتجه أصحابها إلى التعرف على كل حدث تأثيري يعرض له فى النص فيفصل القول فى مقوماته بحثا عن السمات التى حولت مادته اللغوية إلى واقعة أسلوبية، فيكون التحليل آخذا بأطراف البنى المكونة للسياق الأدبى الإبداعى : الصوتية والمقطعية والتركيبية والدلالية، وهناك أسلوبية الأثر وتسمى أسلوبية التحليل الأكبر ، أو أسلوبية الظواهر، ومجالها اكتشاف الظواهر الفنية من خلال المثال الذى يجسمها ، والإقدام دفعة واحدة على الأثر الأدبى المتكامل سعيا إلى استكناه خصائصه الأسلوبية، ويقول الباحث إن قصيدة شوقى أوقفته على نمط جديد من انتظام البنى المحدد للفعل الإبداعى يسميه التضافر وترجمته إلى اللغة الصورية وهى لغة التبسيط التى تأخذ بها

البنيوية. وهى تحويل النظريات إلى معادلات رياضية :

معيار كشف ١ = (أب + أب) × (ب جـ + ب جـ)

معيار كشف ٢ = (س ص + س ص) × (ص ع + ص ع)

معيار كشف ٣ = (ع د + ع د) × (د و + د و)

ويقول الباحث بعد إيراد هذه المعادلات الجبرية : (وعلى هذا النمط تركبت قصيدة ولد الهوى بحيث غدا التضافر كما تكشف لنا مفتاح سرها الشعري). وواضح هنا أن الناقد يتبع في تسليم قول (كلود ليفى شتراوس) بالتبسيط الذي تملكه النبيوية، أى رد الوقائع الكثيرة إلى مجموعة من العلاقات الرياضية البسيطة. ولكنى أعترف بأن هذا التبسيط الرياضى يمثل ألوانا من الطلاسم التى لاتساعد قط على تنوق النص أو فهمه.

ثم يأخذ الناقد الأسلوبى فى إيراد الأنماط النظامية للعناصر الداخلة فى تركيب الظاهرة الأسلوبية فيغرقنا مرة أخرى في مصطلحات : التفاصل ، التعاقب، التداخل ويقربها إلى أفهامنا الكليلة بسلسلة من العناصر الجبرية التى تثقل على غير المتخصصين فى العلوم الرياضية. ثم لايلبث أن يضع أربعة معايير استكشافية ليحلل بها القصيدة وهى معيار المفاصل والمضامين والقنوات والبنى النحوية، ويقول إن أول تجليات الظاهرة الأسلوبية فى هذه القصيدة ابتناؤها على تضافر المفاصل ويعنى به تشابك مواطن الانتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى. ويتجلى إبداع الناقد فى تكثيف غموض أحكامه حين يقول : « إن تمفصل المادة الشعرية قد امتزج بتداخل الشحنات المعنوية، فحصل من ذلك تضافر حول الأغراض الدلالية المركزية إلى مايشبه الألوان الطبيعية الأولية» وحين نجهد العقل فى تفسير هذا الكلام وفى مصطلح تضافر المفاصل الذى كان عنوانا له نجد أن ما أراد الناقد أن يقوله لايتعدى أيه فكرة سانجة يدركها أى طالب علم، وهى أن

قصيدة شوقي تتضمن عددا من الموضوعات وهى : بشرى مولد الرسول، معجزة ولادته، خصاله ، معجزة القرآن، الملة الإسلامية، معجزة الإسراء، الجهاد ، الاستنجاد بالرسول. أما ظاهرة التصاهر فمعناه المستفاد بعد عناء البحث والتنقيب في معميات أسلوب الناقد أن الخطاب الشعرى فى القصيدة يقوم على ثلاثة محاور : دلالات تتصل بالرسول صلى الله عليه وسلم . وأخرى بالإسلام، وثالثة بالأمة الإسلامية فإذا انتقلنا إلى ما سماه تضافر القنوات وجدناه يقول : نعنى بها مجارى الأداء الإبلاغى بما يتخذه الشاعر مرتكزا حواريا يصطنع به التواصل حيث لاتواصل. ثم يستخرج لما سماه قنوات التعريف الأدائى ميزة نوعية تجسم التضافر فى رأيه، فشوقى حين يتحدث عن ممدوحه رسول الأنام صلى الله عليه وسلم يعتمد علي أسلوبين الأول الضمير الغائب (هو) ، والثانى : الضمير المخاطب (أنت)، ويجرى الباحث عددا من الإحصائيات والمعادلات الرياضية لإثبات مايقول، وما كان أغناه عن ذلك كله لو أنه لجأ إلى البلاغة المعيارية التي سمت هذا الأسلوب : الالتفات ، وتشغل الباحث فكرة البنية عن كل ما عداها من ظواهر الإبداع : فيقول في تحليله بيت شوقي :

فإذا بنيت فخير زوج عشرة   وإذا ابتنيت فدونك الآباء

يقول : «الشاعر يطلع علينا بخصوصية جديدة ضمن القالب المتوخى عامة، وذلك بتفجير البيت إلى بنيتين متلازمتين فيخرج من النمط الآحادى ليخلق زوجين تركيبين يظلان منضويين تحت القالب التحولى العام، فكأنما هو منذر بانفراج التسلسل البنائي، وكأنما إلهام الشعر قد أخذ في الارتخاء فقصر النفس الإبداعى فجاء جواب الطرف الأول اختزاليا فى بنية». وليس ها هنا قصر نفس إلا من الناقد الذي تشغله فكرة البنية عن كل ما عداها فتكرار «إذا» المقابلة بين حالتين عبر عنهما الشاعر بفعلين متحدين فى أصلهما مختلفين فى بنيتهما وكان واجبا على الناقد أن يحلل ذلك بدلا من هذه المعميات التى يغيب عنها

التحليل النقدى كقوله على سبيل المثال : « أفلا ترى إلى أحمد شوقي كيف عقد بين سبال الضفيرة المفصلية بغير الصوت وبغير الضمائر، إنما بسلك دلالى يستثير من اللغة طاقتها التضمينية أكثر من اعتماد قدرتها التصريحية».

ويمضى الناقد في دراسته التطبيقية معتمدا على مجموعة كبيرة من المصطلحات والأساليب المعقدة والمعادلات الرياضية والجداول الإحصائية لأساليب الشرط وحروف العطف والجمل الفعلية وغيرها، ولكن بلا إدراك جمالى أو إحساس تذوقى ينبثق من النص، وقد صح ما قاله المسدى عن نفسه : إننا نواجه النص الأدبي والعمل النقدى من موقع مخصوص هو غير موقع الأديب وغير موقع الناقد، وإنما هو موقع عالم اللسان الذى يهتم بكل تجليات الظاهرة اللغوية، والفارق العميق بين متطلبات النظر هو أن النقد الأدبي فى التصورات المختلفة لايعنى بالملفوظ النصى إلا من حيث هو صورة للمادة الأدبية، أما غاياته من الفحص والنظر فتتنزل على مراتب أولها المضمون الدلالي فى النص وآخرها تحديد الظاهرة الأدبية نفسها بوصفها صياغة للفعل الشعري عامة . وبين المرتبتين مراتب أخرى فيها البعد النفسى والبعد الاجتماعى وغيرها. أما عالم اللسان فإن كل ذلك من مشاغله بداهة ولكن وراءه مطمعا آخر يصبو إليه وهو تحسس نواميس الظاهرة اللغوية ذاتها، وفى ذلك القول ـ كما نرى ـ تجاوز من ناحيتين:

الأولى : ادعاء أن النقد الأدبى لم يعن باللغة ودوننا تاريخ النقد الأدبى عند العرب وما قدمه عبد القاهر الجرجانى فى إطار نظرية النظم التى تربط بين المفهوم الجمالى والتحليل اللغوى فى الصياغة الشعرية.

الثانية : أن عام اللسان الجديد يجعل الظاهرة الاحتماعية والبعد النفسى من مشاغله وليس هذا بصحيح كما اتضح لنا من النقد الذي قدمه المسدىنفسه.

ونصحب باحثا عربيا آخر فى تصويره للعلاقة بين النص ومبدعه ومتلقيه وهو محمد بنيس في كتابه (حداثة السؤال) فنراه يختار نصا آخر لأحمد شوقي وهي قصيدته التاريخية فى انتصار الخلافة العثمانية :

الله أكبر كم فى الفتح من عجب   ياخالد الترك جدد خالد العرب

وسوف أتغاضى عما فى دراسته النظرية من أوجه الاتفاق بينه وبين المسدى حين يصدران عن أصل واحد. ونراه منذ البداية يستخدم اصطلاح (إعادة القراءة) وهو مصطلح يستخدمه النقاد الحداثيون عندما يريدون تطبيق مناهجهم الجديدة على نصوص غير حداثية، ولاشك أن ذلك يوقعهم فى مأزق حرج لعدم توازن طرفى المعادلة. ثم يحدثنا عن (النص الغائب) فى شعر شوقى ويعنى النقاد الحداثيون بهذا المصطلح وجود تداخلات نصية (Intertextuality) أى أن النص بوصفه دليلا لغويا معقد يتألف من شبكة تدخل فيها عدة نصوص. هذه النصوص هى مايسميه (رولان بارت) «النص الغائب» ونتيجة اتجاه النقد الحداثى إلى العلمية الموضوعية المتزنه نرى أصحابه يصدرون عدة قوانين تحكم هذا النص الغائب، منها مايسمى بالمحور الترابطى Syntagmatique ، ومنها مايسمى بالمحور التواردى Paradygmatique ويحددون أنواعا من القراءة منها الاجترار والامتصاص. ثم يحددون مجموعة من النوى المركزية والهامشية وهى الدليل والمتتالية بحسب تعريف (تشومسكى) لها. ثم مابعد المتتالية أى الفقرة والنص، ويتابع محمد بنيس مايقوله النقاد الحداثيون ويؤدى صورة التداخل النصى فى معادلة رياضية هى كما يأتى :

$$\text{دليل التداخل النصى} = \frac{\text{دال النص المهاجَر إليه (ـ دال النص المهاجر + مدلوله)}}{\text{مدلول النص المهاجَر إليه (+ التأثير)}}$$

ثم يأخذ فى تحليل هذه القوانين والمصطلحات الكثيرة التي يشغل بها ذهن

القارىء عن كل ما عداها من القدرة على التذوق واستكناه ظواهر الجمال الإبداعى فى النص. ويتم هذا التحليل بأسلوب حداثى فيه قدر من الغموض والتجاوز اللغوى فهو يقول :« يمكن أن تتموضع دلالية (سميائية) التداخل النصى في عزل العناصر ، أو المكونات المشتركة بين النص المهاجر (النصوص المهاجرة) والنص المهاجَر إليه، ثم البحث عن قوانين الهجرة». ولو أننا أعدنا كتابة هذا النقد بكل ما فيه من قوانين ومعادلات وغموض لتبين لنا أن النص الغائب الذى يعنيه الناقد الحداثى هو النص المؤثر في قصيدة شوقي: أو الذى نسج على منواله فيها، أو بالأحرى قام بمعارضته ، وهو نص قصيدة أبى تمام فى فتح عمورية :

السيف أصدق أنباء من الكتب   فى حده الحد بين الجد واللعب

ويصرح الناقد الحداثى بذلك بعد أن يحلل البنية السطحية والعميقة، وبعد أن يطبق القوانين التى سبق أن أشار إليها فيقول : إن قصيدة أبى تمام كنواة مركزية هاجرت إلى قصيدة شوقى من خلال القراءة وإعادة الكتابة. ويتحكم فيها قانون الاجترار الذى يحصر نص أبى تمام، ومن ثم شعر النصف الأول من القرن الثالث للهجرة فى بعض خصائصه وعناصره الشكلية البرانية، ويتعامل معها معزولة عن نسقها وسياقها. إنه قانون يرى إلى النص فى سكونيته وعلاماته العابرة، وهو مايجعل الحدود القصوى لوعى شوقى تلتقى بالحدود القصوى للرؤية السطفية إلى كل من الماضى والحاضر، وهى رؤية تعتقد ببرانية الخصائص الكتابية لنص أبى تمام ولاتاريخيتها».

ونلاحظ فى تحليل الناقد للنص غياب الحس الفنى والإدراك الجمالى. كما أن حكمه بالرؤية السلفية فى الماضى والحاضر إنما هو حكم جاهز راسخ عند الحداثيين. وقد ظلم قصيدة شوقى ظلما بينا بحكمه عليها بأنها تأثرت بالخصائص الثانوية فى قصيدة أبى تمام دون غيرها، وكأنه فى نظرته إلى سلفية النصين يحكم دون موازنة نقدية صحيحة بأصالة الأقدم وتقليدية الأحدث.

ونصحب ناقدا عربيا ثالثا لنرى في دراسته النظرية والتطبيقية مفهوم العلاقة بين النص ومبدعه ومتلقيه، وهذا الناقد هو عبد الله الغذامي في كتابه (تشريح النص) فنراه في مقدمته يعرض جوانب نظرية متعددة منقولة عن النقاد الحداثيين الغربيين دون أدنى تعديل، بل نراها في ترجمة غير مستقيمة وعبارات غامضة ، يجرب فيها الناقد الحداثي قدرته الإبداعية. فالنقد الحديث (يسعى لسبر صوتيمات الدلالة وبناء شجرة نموها العضوي.) وهم يعرفون الصوتيم بأنه النواة التي يفضي إليها النص أو ينتج عنها. ونرى الغذامي يتناول قضية ال... بأسلوب غامض لايستهدف الصراحة أو الوضوح، ونحن نتفق معه في أن ... يختلف عن مفهوم التجديد أو المعاصرة. وأنها فوق الآنية، بمعنى أنها كلية وشمولية ، يتساوى فيها الماضي مع المستقبل، ولكننا نخالفه أشد المخالفة في أن الحداثة رؤية اجتهادية للفرد، فهو بذلك يريد أن يطمس موقفا عقائديا للحداثيين. كما نجد في موقفه من الموروث مراوغة واضحة ، فهو إذ يعرف الحداثة بأنها معادلة إبداعية بين الثابت والمتغير مشيرا إلى فكر (أدونيس) في الثابت والمتحول يقول (إن الحداثة تسعى إلى صقل الموروث لتفرز الجوهري منه لترفعه إلى لازمان بعد أن تزيح كل ما هو وقتي) فلا يخرج بذلك عن ... (أدونيس) ومن وراءه من الحداثيين بإزاء التراث وإنكار ما فيه إلا أن يكون شذوذا يتفق مع آرائهم.

ويقع الباحث في تناقض شديد حين يدعي بأن النصوص الحداثية تحمل سمات ثابتة هي اللغة الفصحى بنظامها النحوي والصرفي والصوتي. ثم لايلبث أن ينقض ذلك بقوله : (ولكن مع هذه الثوابت نجد أن القصيدة الحداثية قد تخلت عن بعض المتغيرات وأملت بدلا عنها مبتكرات إبداعية غير اصطلاحية مثل نظام الإيقاع الحديث بدءا من التفعيلة المرسلة إلى الإيقاع المنساب في قصيدة النثر ومعه نظام الروى المطلق - ثم السياق الدلالى المتنوع في طرق توظيف المجاز.

ويقدم (الغذامي) دراسة نقدية تطبيقية على قصيدة (إرادة الحياة) لأبى القاسم الشابي، مستخدما الاتجاه السميولوجي الذى يشرح نظريته ببعض النقول

المترجمة ، فاللغة نظام سميولوجى إشارى، والكلمة إشارة تقف في الذهن علي أنها دال يثير مدلولا. ويتهجم الباحث علي التراث العرب فيدعى أن الاهتمام فيما يسميه الخطاب النفعى - ويعنى به الأدب القديم - يتوجه نحو المدلول. وهو مايسعي المتحدث إلي غرسه فى ذهن المتلقى، ليشتركا معا في تصور ذهنى واحد. ولم يقل أحد إن الأدب العربي القديم خطاب نفعى يتجرد من القيمة الجمالية التى يريد الباحث أن يجعلها مقصورة علي الأدب الحديث. ثم يصف بأسلوب إبداعى الاتجاه الحداثى قائلا (إنه يسعى إلى تقوية القطب الصوتى وتكثيفه، ويحرر الكلمة من قيد التصور الذهنى، ويطلقها حرة معتقة تسعى فى خيال المتلقى دون أن تحبسها قيود المعاني المتوارثة، والسياقات التى تعاقبت عليها حتى قيدت حركتها. تصبح الكلمة في التجربة الجمالية إشارة حرة).

ويمضى الباحث فى تهجمه على الأدب العربى القديم قائلا : « وعلي هذا تصبح قيمة النص فيما تحدثه إشارات فى نفس المتلقى، وليس أبدا فيما تحمله الكلمات من معان مجتلبة من تجارب سابقة أو دلالات مستعارة من المعاجم». والأدب العربي القديم في روائعه إنما يقوم على إبداع جمالى ويبتعد عن التقريرية التى يدعيها الحداثيون، فدلالات الألفاظ فيه - علي الرغم من وصولها إلى المتلقى بشكل واضح - ليست علي مذهب (الأرض أرض والسماء سماء). ولو صح هذا الادعاء لصدقنا أن الشعر العربى يخلو من عناصر التصوير الفنى، فلا مجاز فيه ولا استعارة ولا تشبيه ولا كناية ولاتورية، ولا أى أسلوب فنى يعبر تعبيرا غير مباشر عما يريده الشاعر وكأن هذه القيم الفنية وما تثيره من دلالات تعبيرية غنية من نصيب النص الحداثى الذى يغلفه الغموض ويصدر آليا من لاوعى المبدع. ويعرج الباحث على النقد العربى القديم فيدعى أن نقادنا قد مضوا منذ مطلع تاريخ النقد في تأكيد الفصل بين اللفظ والمعني في الشعر، وليس ذلك صحيحا، فالجاحظ كان يعرف جيدا الارتباط بين اللفظ والمعنى، وكذلك عبد

القاهر الجرجاني، بل يوجد غيرهما ممن يؤمنون بالارتباط العضوى بين اللفظ والمعنى كالحاتمى وابن طباطبا العلوى وغيرهما بل لقد ميز عبد القاهر بين مستويين للمعنى : المعنى المباشر الذى يدل عليه ظاهر اللفظ والمعنى العقلى الذى يستخلص من المعنى الأول، وقد أدرك القيمة الفنية التى تستشعرها النفس من حيث متعتها وتأثرها بهذه الطريقة غير المباشرة فى أداء المعنى.

ونجد اختلالا فى فهم الباحث لمعنى الإشارة فهو يراه شاملا لكل عنصر من عناصر النص الأدبى، وأنه ليس بديلا عن اصطلاح (الكلمة) ، ولكنه تحو . وفي هذا يختلف مصطلح الإشارة عما هو معروف فى علم السميولوجى، فهو بديل فيه عن الرمز وعن الكلمة. والدي دعاه إلى تحريف معنى الإشارة إحساسه بالتعسف في استخدام الاتجاه السميولوجى عند قراءة نص قصيدة أبى القاسم الشابى. ونحس عند بداية نقده لها وجود أفكار سابقة التجهيز عنده، فهو يقول : وبدخولنا القصيدة سنجد أنفسنا متورطين معها فى اصطراع متوال نتلمسه في مصطرع الحركة/ السكون و مصطرع المد/ الجزر. وسنجد أن هذه المصطرعات أو المصطلحات أبعد ماتكون عن حقيقة المدلول في القصيدة. وهو يجمع الأضداد لغرض إيجاد معادلات رياضية، ونرى في قراءته للقصيدة مايدعيه الحداثيون وهو مايعبر عنه بقوله (ويكون النص الواحد آلافا من النصوص) لأن لكل قراءة أثرا يختلف عن أثر القراءة الأخرى . وبعدد هذه الآثار يكون عدد النصوص، وفي كل إعادة القراءة يحدث أثر آخر فكأننا مع نص آخر. فالنص هو الأثر ، والنص هو القارىء ويمثل هذا القول يتخيلون أى شىء لايمت للقصيدة بصلة ويدعون أنهم كتبوا عن الأثر بوصفهم متلقين، وهذا هو ما ينطبق على تحليل الغذامى للقصيدة، فهو يقول : «مثلما يعتمد الإيقاع على معادلة الحركة/السكون فإن إرادة الحياة اعتمدت أيضا علي هذه المعادلة التي تصطرع داخل القصيدة لتحدث سياقا فنيا منطلقا نحو اللانهاية ، فالصراع هنا لايتمخض عن انتصار وانهزام،

وإنما هو صراع دائم الحركة والتوثب فهو استمرار مطلق». وإذا كان دائب الحركة المطلقة فأين ضده السكون الذى ادعى أنه يوجد فى هذا المصطلح؟

ثم يقول : «لقد تحرك هذا الاصطراع فى محور زمنى تتلامس القصيدة معه تلامسا إيقاعيا، كتعانق البحر مع الأرض مدا وجزرا فهى لاتأخذ من الزمن كل مايمكنها أخذه منه، كما أنها لاتعطيه كل ما يمكنها إعطاؤه له، وكأنها الحسناء توقع فتاها فى حبائل حبها، حتى إذا ما توله بها تمنعت عليه، فتبقي بذلك جذوة الحب متقدة بلهب حى لايخمد». وليس فى هذا النقد إلا عبارات إنشائية منمقة لاتتصل بالقصيدة بسبب ولاتطلعنا على أيه قيمة جمالية فيها. ثم يدعي الناقد الحداثى أن زمن القصيدة يتحرك فى إشارات الحدث والتجدد. ويشير إلى إشارات المستقبل وتتألف من الأفعال المضارعة التى يتعين توجهها نحو المستقبل، وأفعال الأمر والمستقبل ويلحق بها أسماء فعل الأمر والأفعال الماضية التى وقعت في فعل الشرط أو جوابه. ونراه يجري إحصاء بكل ذلك نتبين منه أن الأفعال المضارعة ستة وأربعون، بينما أفعال المضى الخالصة ثمانية وأربعون الأمر الذي يجعل كلامه عن إشارات الحدث والتجدد موضع الشك والحيرة . والذى أدى به إلى ذلك التوصل إلي نتيجة جاهزة وهى أن الإشارات الزمنية مستقبلية (تسحق الماضى والحاضر) وهذا هو الموقف المبدئى عند الحداثيين. فهم ثائرون على الماضى ، متطلعون إلى مستقبل جنينى غير محدد الملامح كما يقولون.

ثم يأتي الناقد الحداثى إلى مصطلح المد/الجزر كما أسماه فيجعل مداره التوازن وكسر هذا التوازن. واصطلاح التوازن قائم فى ذهنه فى أبيات ثلاثة من القصيدة أتى بها ليقدم التوازن على أسس تركيبية هى : المعادلة الشرطية المتحركة في الصدر والمنتهية في العجز ووجود علاقة تضامنية بين الجمل. أما الأساس الأول فهو لايقدم تحليلا نقديا له، وأما الثاني فأمر طبيعى لايحتاج إلى دليل. وأما مايسميه كسر التوازن فيأتى بعد الأبيات الثلاثة ببيت يلاحظ فيه أنه تخلى عن المعادلة الشرطية مع أن البيت الثانى من الأبيات الثلاثة نفسها ليس

فيه هذه المعادلة الشرطية وهو قول الشاعر :

ولابد لليل أن ينجلي ولابد سعيد ...ن ينكسر

أو يكون كسر التوازن بالبدء بجملة اسمية، ولا يبين الناقد كيف تكون الجملة الاسمية كسرا للتوازن. أو يكون بتغير الوزن. وهنا يطنطن الناقد بحذف فاء (فعولن) في الشطر الثاني من التفعلية الأولى في قوله :

فويل لمن لم تشقه الحياة من لعنة العدم المنتظر

يقول في ذلك :« وهذا عمل أشبه مايكون بالصدمة الكهربائية لإيقاظ الغائب عن وعيه. والشاعر بارتكابه لهذا يحدث في نفس قارئه صدمة تهزه وتوة ن سدرته التى دخل فيها بمفعول الإيقاع العالي فيما سبق من أبيات ، وهذا هو المبرر الفنى لوجودها،، بل إنه مطلب فنى لوجودها». وهذه مبالغة شديدة من الناقد إن صح حذف حرف من التفعيلة فإن كان توهما فالمبالغة أشد وأنكى، ويمكن أن تكون موهومة لأن التفعيلة الأخيرة ، في الشطر الأول ـ كما نعلم ـ جاءت على وزن (فعو) في أبيات كثيرة من القصيدة. فتكون (ل) في هذا البيت هو الحرف الغائب الذى ادعى الناقد حذفه يعني أن الشاعر قال :

فويل لمن لم تشقه الحيا ة من لعنة العدم المنتظر

وهذا أمر طبيعي في المتقارب فأين المشكلة إذن وأين كسر التوازن الموهوم؟

ويبقى للناقد حوار يسميه (مدار الارتداد) ويفسر فيه السكون الذى سبق أن أشار إليه فيمثل له بالقوافى، ففيها ثمانية عشر فعلا ...متحركات صريحة في مقابل خمس وأربعين جامدة، ويبنى على ذلك تصورا يقول فيه :« وهذه صورة إيقاعية لتاريخ الإنسان العربى (حركة ـ سكون ـ حركة) فهو إنسان ماضيه حي .. وله حاضر ميت ». ثم نراه يدعى بعد ذلك مايدعيه النقاد الحداثيون من تحرير الكلمة من سياقها الموروث. وقد سبق أن أوضحت أن الشاعر المبدع قادر على أن يجعل للكلمة معني وظلا وأن يجعل للكلمة دلالات متسعة. ولكن ذلك كله لايعني تجاوزه عن اللغة أو الانفصام عن قارئه.

ويترك (الغذامى) الشابي ليدخل في الخطاب الشعرى الجديد مستخدما الاتجاه التشريحى أو التفكيكى في النقد، وهو يبدأ بمقدمة نظرية يتحدث فيها عن حالات التلقى ويظل على سَنَنه فى التهجم على النقد غير الحداثي، فيسمى الحالة الأولي أزلية تقليدية ويعني بها حالة الإقناع أى التوصيل العقلى، ويسمى الثانية مثلها ولكنه يعرفها بأنها حالة الانفعال التى تعتمد على التعبير الوجدانى. وكأن الناقد غير الحداثى لايخرج عن واحد من اثنين : معتمد علي الإيقاع العقلى، أو انفعالي تأثرى..

أما الحالة الثالثة من التلقى ـ ويعبر بها عن النقد الحداثى ـ فيسميها الانفعال العقلى ـ ويعرفها بأنها استجابة قرائية لمتطلبات النص الجديد . وهذا هو نفسه مانقوله عن هذا النقد، فهو مفصل بناء علي النص الحداثى. وبرغم موضوعيته العلمية فهو يتشكل أشكالا كثيرة ويوسع دائرة الاحتمالات والفروض والشروح المتخيلة التى نحس دائما أنها أبعد ما تكون عن النص الحداثى (إن كان يحمل هذا النص دلالة عند من يعقل) ويقول (الغذامى) إن النص الشعرى الحداثى يعتمد علي مستويات دلالية متضاعفة وذلك «لأنه قام علي انتهاك قواعد العرف النصوصى التقليدى في إبداع الشعر، انتهك قواعد الوزن وقواعد التركيب السياقي».

ويبالغ الناقد الحداثى في الحديث عن العلاقة بين الدال والدلول في هذا النص الحداثي ويستخدم ـ شأن النقاد البنيويين الأوربيين ـ التعبيرات الجنسية الصريحة في الدخول إلى عالم النص« والنص هنا (دال عائم) موجود في النص كقيمة حضورية، بينما (المدلول) إمكانية قرائية غيابية تتأسس من القارىء بناء علي أعراف الجنس الأدبى وسياقات دلالاتها الكبرى، وهى دلالات تسمو فوق مستوى الدلالة الصريحة للنص وتتعانق كإمكانية ضمنية يحبل بها النص. وهي جنين أزلى موجود في الرحم أبدا إنه جنين أسطوري لايمل النص من حمله في رحمه ويظل طريا لايشيخ ولايتلاشى»

وحين يحاول الناقد الحداثي تطبيق هذه الكلام العائم على سطر لمحمد الثبيتي الشاعر السعودي يقول فيه "خدر ينساب من ثدي السفينة"

يقول: إنه لأمر عادي أن ينساب الخدر من الثدي، ولا أدري كيف يكون ذلك عاديا. ثم يقول: «ويكاد ذلك أن يكون ثقافة عصرية مشاعة حين نسمع كثيرا عن سرطان الثدي المنتشر» وواضح أن هذه الافتراضات غير طبيعية فالثدي في حد ذاته لايذكرنا ضرورة بالسرطان، بل يذكرنا بالأمومة والحنان والرحمة. والخدر لاتوحي لنا بهذا الداء الخبيث، لكن الناقد الحداثي يفتح لنفسه مجال القول كما شاء. ثم يقول: «ولكن الجملة تنعكس على نفسها بمجرد أن نصل إلى الأخير فيها وهي كلمة (السفينة)، ولا أدري كيف يمكن أن يكون للسفينة ثدي؟ وقد حولت في رأيه الدلالة من الحضور إلى الغياب.

هكذا تتضاءل المبالغات النظرية حول قراءة النص عند النقاد الحداثيين لتصير مجرد قرادة بطيئة لكلمات منفصلة عن سياقها في العبارة، والعبارة نفسها منسلخة عن نصها. فهذا السطر من قصيدة بعنوان (ترتيلة البدء) يتضمنها ديوان محمد الثبيتي المسمى (التضاريس) يقول في مطلعها الغارق في الرموز والأساطير.

جئت عرافا لهذا الرمل

أستقصي احتمالات السوال

جئت أبتاع أساطير ووقتا ورمال

بين عيني وبين السبت طاقس ومدينة

خدر ينساب من ثدي السفينة

هذه أولى القراءات

وهذا ورق التين يبوح

والمفروض في الناقد الحداثي حين يقف أمام النص لايسلخ منه شطرا ولايقف أمام كل لفظة بعيدة عن مساقها التعبيري، وكأن واجبا أن يدخلنا فى هذا العالم الزاخر بالرموز في محاولة تفسير كلية.

تلك إذن مفاهيم متعددة للعلاقة بين النص ومبدعه ومتلقيه اختلفت تبعا للمناهج النقدية المختلفة ووجدنا اختلالها فى منظور النقد الحداثى الذي استمسك به بعض نقادنا وتعصبوا له دون أن يلتفتوا إلى وجود معارضين له في النقد الغربي. ومما يعاب به هذا النقد الحداثى الاعتماد الكلى علي الأشكال النحوية دون تمييز وقائع أسلوبية ووقائع لغوية عادية . وأنه يصرف النظر عن تحليل المعنى اكتفاء برؤية العلاقات الشكلية داخل النص وأنه يهمل المبدع إهمالا كاملا كما يهمل البيئة والظروف المحيطة، وقد كتب أحد أعلام النقد فى فرنسا وهو (ريمون بيكار) كتابا بعنوان (نقد جديد أم تدجيل جديد) يهاجم فيه مدرسة (رولان بارت) المسماة التشريحية أو التفكيكية ، واتهمها بأنها فارغة من الناحية الفكرية، مصطنعة من الناحية اللغوية، خطيرة من الناحية الخلقية. ويعارض (بول ريكور الاعتماد على النص وحده لإنتاج المعني، ويشير إلى ضرورة وجود مرجع تاريخى ، فكل نص يتضمن سياقا تاريخيا، وتعدد المعانى لاينبع قط من عالم النص نفسه، ولكنه ينبع من مرجع تاريخى مزدوج يتمثل فى عالم المبدع وفي الظروف اللاحقة للتلقى والتأويل.

إن العلاقة الثلاثية بين النص ومبدعه ومتلقيه علاقة أزلية ينبغى أن تحقق بقدر من انفساح الرؤية النقدية والتوازن فالنص ليس جثة معرضة للتشريح ولكنه نبضة حية من الفكر والوجدان لاتنفصم عن شخصية مبدعها ومكوناته العقلية والنفسية ولاتنفصل عن مقومات عصرها من حيث هو تاريخ ومجتمع. وهذه العلاقة المتشابكة المرئية وغير المرئية ينبغى أن تكون في منظور الناقد حتى يقدم فى تحليله للنص الأدبى عملا إبداعيا يضيف قيمة كبرى للنص الأدبي ذاته.

الفصل الثاني

ظاهرة الغموض في القصيدة العربية المعاصرة

ظاهرة الغموض فى الشعر بوجه عام ليست وليدة العصر الحاضر وإن برزت فيه بشكل استفزازى حاد ، وليست مقصورة على الشعر العربى ، وإن كان هو المقصود فى بحثنا عن هذه الظاهرة التى تتصل اتصالا وثيقا بالاتجاهات النقدية المتطورة خلال العصور . وربما كان طرح فكرة خصوصية فن الشعر عن فن النثر سببا فى توهم الأقدمين ما ينبغى أن يكون عليه الشعر من طرافة وغرابة ، تصله بالسحر تارة ، وبالكهانة والتنبؤ بالغيب تارة أخرى ، ونحن نعلم أن لغة السحر والكهانة لاتعتمد على الوضوح والإبانة ، بل على الإلغاز والإبهام ، حتى تصطنع تأثيرا خاصا فى النفوس عن طريق الغموض وعدم الإفهام ، فتحتاج بذلك إلى وسطاء وشراح ومتأولين

لكن الشعر - برغم ارتباطه فى نشأته بهذه القوى الغيبية المبهمة - كان قادرا على الوصول بلغته ومضامينه إلى عقول الناس وأحاسيسهم لأنه عبَّر عن أفكارهم ومشاعرهم ، وكان نَبْتةً من غرس بيئتهم ووجودهم ، ولم يكن فى يوم من الأيام وسيلةً إشارية لايعرف رموزها غُير الخاصة .

إن خصوصية الشعر وغرابة لغته عن لغة الحياة اليومية التى يستخدمها الناس لقضاء حوائجهم ، وطرافة صياغته للأفكار والمعاني بصورة غير مألوفة فى الاستخدام العادى للغة ، ولم يجعله منفصلا عن وجدان الناس وعقولهم ، بل ربما كان الوعاء الحافظ لتجاربهم وعلمهم وحكمتهم ، مثلما قيل عن الشعر العربى إنه (ديوان العرب) ، ولكننا لانعدم من النقاد أو الشعراء من يرون المبالغة فى غرابة لغة الشعر وطرافة صياغته بحيث يكون بعيدا عن الانكشاف والوضوح ومباشرة المعنى ، محتاجا إلى دقة التفكير ومعاناة الفهم بالتردد بين مختلف الدلالات التى تؤدى إليها صياغة المعنى فى اللغة والصورة

ففي التراث اليوناني القديم كانت الترانيم الأورفية Orphic Hgmns معروفة باتجاهها الغامض الذي يرتبط بمعنى السحر ، كذلك عرفت العصور الوسطى في أوروبا ما يسمى بالشعر المبهم Trobar clus ، فإذا جاء عصر النهضة ظهر الشعراء الميتافيزيقيون Metaphysical Poets الذين أطلقت عليهم هذه التسمية لإغراقهم في متابعة فلسفة ما وراء الطبيعة بتهويماتهم الفكرية الغامضة .

وفي تراثنا العربي بعض الظواهر الفردية للاتجاه إلى الغموض في بيئة الشعراء ، ولكن ذلك عادةً لايتجاوز أبياتا معدودة عند الشاعر ، ولا يشكل اتجاها كليا يستغرق شعرَه أو قصيدةً من قصائده ، فحين قال رؤبة بن العجاج : «وفاحما ومرْسناً مُسَرَّجا» توقف النقاد في معنى لفظة (مسرَّجا) ، فهل قصد الراجز أن الأنف مزّين وجميل على وجه العموم ، أو أنه جميل لاستوائه مشابهةً لحد السيف في استواء حده، أوأن في إحدى صفحتيه أو كلتيهما لمعانا وبريقا. إن هذه الكلمة التي تضمنت أكثرَ من دلالة أثارت فكرة التعقيد المعنوي ، في محاولة لإبراز المعنى الذي أراده الراجز في تصويره جمال الأنف ، وقد تكون كل هذه المعاني مجتمعة قد قصد إليها قَصْدا .

وحينما قال الفرزدق في مدح إبراهيم بن هشام بن إسماعيل المخزومي خال هشام بن عبد الملك بن مروان :

وما مثله في الناس إلا مملكا .. أبو أمه حيٌّ أبوه يقاربه

شبه النقاد هذا البيت وأمثاله برُقَى العقارب وخذرفة العزائم ، نظرا لتداخل المعنى نتيجة سوء الصياغة التعبيرية . فالملك هو هشام بن عبد الملك ، والضمير في أمه يعود على هشام ، والضمير في أبوه يعود إلى الممدوح الذي يتصل بالملك لأنه خاله فالشاعر فصل بين (أبو أمه) وهو مبتدأ ، و(أبوه) وهو خبره بأجنبي وهو (حي) وكذلك فصل بين (حَيّ) و(يقاربه) وهو نعته بأجنبي وهو (أبوه) ، وقدم المستثنى على المستثنى منه .

ويقول المرزباني في (الموشح) حدثني أحمد بن عيسي الكرخي ، قال :

حدثنا أبو العيناء ، قال . حدثنا محمد بن سلام قال : كان المهدى يقعد للشعراء ، فدخل عليه شاعر ضعيف الشّعر طويل اللحية ، فأنشده مديحا ، فقال فيه (وجوارٍ ذَفراتٍ) ، فقال المهدى : أى شئ زفرات ، فقال : ولاتعلمه أنت يا أمير المؤمنين ؟ قال : لا ، قال : فأنت أمير المؤمنين وسيد المسلمين وابن عم رسول رب العالمين صلى الله عليه وسلم لاتعرفه ، أعرفه أنا ؟ كلا والله ، فقال له المهدى : ينبغى أن تكون هذه الكلمة من لغة لحيتك !

ويروى المرزبانى خبرا آخر يقول فيه : أخبرنى أبو بكر الجرجانى قال : حدثنا محمد بن يزيد النحوى قال : جاء رجل إلى الرشيد ، فقال له : قد هجوتُ الرافضة قال : هات فأنشد :

رَغْما وشمسا وزيتونا ومظلمة .. من أن تنالا من الشيخين طغيانا

قال : فسِّره لى ، قال : لا ، ولكن أنت وجيشُك اجهدْ أن تدرىَ ما أقول ، فإنى والله ما أدرى ما هو .

وقد ينشأ الغموض من استخدام الكناية بالرمز استخداما غير مألوف يتسع لمعان كثيرة ، فمن ذلك قول إبراهيم بن هرمة :

لا أُمْتِعُ العُوذَ بالفصيل ولا .. أبتــاع إلا قريبـــة الأجَـــل

فسياق الفخر الذى أورد فيه الشاعر هذا البيت وَجَّهنا إلى معنى أنه يذبح النوق تكرما فلا يجعلها تتمتع بصحبة أبنائها ، وأنه إذا اشترى ناقة لم يُبقْها عنده أمدا طويلا ، بل سَرْعان ما ينحرها ليقدمها لضيوفه كرما منه وفضلا .

وقد يكون الغموض ناشئا عن عدم الترابط فى الجمل واتساع الدلالة وغرابة الصورة ، وكان أبو تمام والمتنبى بطلى هذا المضمار ، حتى إن أبا العميثل قال لأبى تمام حين سمع قوله فى بداية إحدى قصائده :

هن عوادى يوسف وصواحبهُ .. فعزما فَقِـــدْما أدرك السؤل طالبــه

لم لا تقول يا أبا تمام من الشعر ما يفهم ؟

وقد عزا بعض بعض نقادنا الأقدمين غموض الشعر عند أبى تمام إلى إيجازه

الذى يُقَصِّر عن أداء المعنى ، أو إكثاره من البديع الذى يحاول أن يُفْرِغ المعنى فى صورته بحيث يبتعد عن المباشرة

كذلك نرى ابن فورجه فى كتابه (شرح مشكلات ديوان شعر أبى الطيب) يُرجع الغموض فى بعض أبيات المتنبى إلى استخدامه الغريب من اللفظ الذى يؤدى جهلُ القارئ أو السامع معناه إلى البعد عن تصور غرضه . أو الشعر الذى يُعمِّيه إعرابه لمجاز فيه وحذفٍ فى اللفظ ، أو تقديم وتأخير .

ومثلما نجد اتجاها للغموض فى بعض الأبيات عند الشعراء نجد نقادنا العرب الأقدمين يختلفون حول هذا الاتجاه ، وإن كان مذهب العرب فى الشعر هو الوضوح ، وقد عَرَّف الجاحظ البيان بأنه (الدلالة الظاهرة على المعنى الخفى) ويقول : (لاخير فى كلام لايدل على معناك ، ولايشير إلى مغزاك ، وإلى العمود الذى إليه قصدت، والغرض الذى إليه نزعت ويؤكد فى موضع ثالث من كتابه (البيان والتبيين) أن المعانى تحيا بالتعبير الذى يُقرِّبها من الفهم ، ويجلِّيها للعقل ، ويجعل الخفى منها ظاهرا ، والغائب شاهدا ، والبعيد قريبا .

وما يُعرف بعمود الشعر العربى الذى استخرج النقاد فيه القواعد الفنية التى اتبعها العرب فى أشعارهم ، هو الذى عبر عنه الجاحظ ومن تبعه من النقاد والبلاغيين ، فأبو هلال العسكرى يقول " لاخير فى غرابة المعنى إلا إذا شرف لفظه مع وضوح المغزى وظهور المقصد "

ويطالب ابن رشيق القيروانى الشاعر بأن " يلتمس له من الكلام ما سهل ، ومن القصد ما عدل ، ومن المعنى ما كان واضحا جليا يُعرف بيِّنا ، فقد قال بعض المتقدمين . وشر الشعر ما سُئل عن معناه "

وإذا كان العرب يعشقون الإيجاز ، فهم يحرصون على الوضوح ، فلا يكون الإيجاز سبيلا إلى الغموض ، ولا فيضٌ للدلالة مدعاةً إلى سوء التعقيد ، فهذا ابن سنان الخفاجى يعرِّف الإيجاز باللفظ القليل يدل على المعنى الكثير دلالة واضحة ظاهرة . لا أن تكون الألفاظ لفرط إيجازها قد ألبست المعنى وأغمضته ، حتى يحتاج فى استنباطها إلى طرف من التأمل ودقيق الفكر ، فإن هذا عيب فى الكلام.

وعقد الآمدى موازنة بين أنصار مذهب الغموض وخصومه فرأى أن التزام الاستعارة والطباق والتجنيس يستر المعنى ويوقع فى الغموض ، وأن أخص ما فى الشعر صحة العبارة وانكشاف المعنى وقرب المأخذ كذلك رأى أن المعانى الدقيقة التىَ يُغرب بها الشاعر والتى استقاها من الفلسفة أو من مبالغته فى توليد الأفكار تؤدى إلى الغموض

ويبدو أن أبا إسحق الصابى أراد أن يفرق بين الشعر والنثر فذهب إلى أن الترسل هو ما وضح معناه ، والشعر هو ما غمض معناه فهو يقول (وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة له) وأيده فى ذلك ابن أبى الحديد ولكنه فسر ما قصده الصابى بالغموض فقال " وكلما كانت معانى الكلام أكثر ، ومدلولات ألفاظه أتمّ كان أحسن ، ولهذا قيل خير الكلام ما قل ودل ، فإذن كان أصلُ الحسن معلولا لأصل الدلالة ، وحينئذ يتم إشباع الجملة ، لأن المعانى إذا كثرت ، وكانت الألفاظ تفى بالتعبير عنها ، احتيج بالضرورة إلى أن يكون الشعر متضمنا ضروبا من الإشارة ، وأنواعا من الإيماءات والتنبيهات ، فكان فيه غموض ، كما قال البحترى :

والشعر لمح تكفى إشارتُه .. وليس بالَهذْر طُوِّلَت خُطَبهُ

ثم يقول ابن أبى الحديد : " ولسنا نعْني بالغموض أن يكون كأشكال إقليدس والمجسطى والكلام فى الجزء ، بل أن يكون إذا ورد على الأذهان ، بلغت منه معانىَ غير مبتذلة ، وحِكَما غير مطروقة ، فلا يجوز أن يكون الشعر الذى يتضمن الحِكَم ليس بالأحسن ، فثبت أن الشعر الذى يتضمن الحكَم هو أحسن الشعر ، ومعلوم أن أحسن الشعر الذى يتضمن الحكَم هو المعنوى ، كشعر أبى تمام ومن أخذ أخذه ، فذلك القدْر من المعنى هو الذى يعنيه أبو إسحق بالغموض لاغير " .

فكأن الغموض الذى حسّنه أبو إسحق الصابى هو الذى يخدم المعنى ويسمو بالكلام ، وهو لايتنافى مع الوضوح والبيان

وهذا المذهب نفسه هو الذى اتجه إليه الإمام عبد القاهر الجرجانى فى (أسرار البلاغة) إذ استحسن الغموض على أساس دقة الفكرة وعمقها ، وهو يُرجع هذا الاستحسان إلى طبيعة نفسية يقول " من المركوز فى الطبع أن الشئ إذا نيل بعد الطلب له ، أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه ، كان نَيْلُه أحلى ، وبالميزَة أوْلى ، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف ، وكانت به أضَنّ وأشغف ، وكذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ " .

أما الغموض الذى يجئ نتيجة تعقيد الأسلوب وسوء ترتيب العبارة واختلاف النظم ، فهو الغموض المذموم المستهجن عند عبد القاهر ، لأنه يُكِدُّ الذهن فيما لاطائل تحته (بل ربما قَسم فكرك وشَعَب ظنك ، حتى لاتدرى من أين تتوصل وكيف تَطلّب)

ولاشك أن الغموض اتصل عند النقاد العرب والبلاغيين بمعنى الرمز الذى يعقد له عبد القاهر فصلا فى (دلائل الإعجاز) يسميه (فصل فى اللفظ يُطلق والمراد غيرُ ظاهره) ويقول إن لهذا الضرب اتساعا وتفننا لا إلى غاية ، إلا أنه على اتساعه يدور فى الأمر الأعم على شيئين : الكناية والمجاز ، ويقول أيضا (وكذلك كانت الكناية عند العرب أبلغ من الإفصاح ، والتعريض أوقع من التصريح ، والمجازُ أبلغ من الحقيقة)

ويفسر ابن وهب الكاتب الرمز تفسيرا لغويا بأنه (ما أخفى من الكلام) ثم نراه يتجه به اتجاها باطنياً فيقول :" وإنما يستعمل المتكلم الرمز فى كلامه فيما يريد طيّه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم .

وقد توسع الصوفية فى استخدام الرمز وأضفوْا قدرا كبيرا من الغموض على كتاباتهم وأشعارهم ، يقول القشيرى في رسالته إنهم (يستعملون ألفاظا فيما بينهم قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم ، والإخفاء والستْرَ على من باينهم فى طريقتهم ، لتكون معانى ألفاظهم مستبهمة على الأجانب ، غَيْرةً منهم على أسرارهم أن تشيعَ فى غير أهلها) وإذا كنتُ قد عرضت ظاهرة الغموض فى

الشعر فى العصور القديمة سواء أكان ذلك عند الأورو بيين أم العرب ، فما ذلك إلا لتأصيل الظاهرة ومعرفة حدودها ومعالمها القديمة أما وجود هذه الظاهره فى القصيدة العربية المعاصرة ، فهو لايمت بصلة إلى تراثنا القديم إلا من حيث النزعة الباطنية الصوفية . وفيما عدا ذلك يمت بأوثق الأسباب إلى الفكر الغربى الذى بدأ يتسلل إلينا منذ عهد الحملة الفرنسية على مصر والشام فى أواخر القرن الثامن عشر الميلادى ، وأخذ يفرض سلطانه شيئا فشيئا على عقول بعض مفكرينا وأدبائنا الذين بهرهم النموذج الغربى للحياة بخيره وشره ، فشبوا على عتباته ، وطعموا على فُتاته واستطاعت الفلسفات الغربية وما تفرّع عنها من مذاهب أدبية كانت إفرازا طبيعيا لهذه الفلسفات من جهة ، والتطور الذى حدث فى أوروبا فى النواحى السياسية والاقتصادية والاجتماعية من جهة أخرى أن تسود حياتنا الفكرية وتفرض نفسها على عقول أدبائنا ونقادنا ، فتبعوها فى تسليم ، دون أن يتمعنوا فى مراميها ، أو يوجدوا لها صفة تلاؤمية مع ظروف مجتمعهم ، بل مع انتمائهم للإسلام والعروبة

ولعل أهم المذاهب الفلسفية الغربية التى أثرت فى أدبنا العربى الحديث وكانت مدخلا أساسيالظاهرة الغموض فى الشعر ، الفلسفة المثالية التى نشأت فى القرن الثامن عشر الميلادى وكان من أقطابها ديدرو Diderot وكانت Kant ، ويناهض هذا المذهب الفلسفة العقلية التى كانت سائدة فى أوروبا ، وتَعْتَدّ بالإنسان بوصفه غاية فى ذاته ، وتنفى وجود شئ جميل جمالا مطلقا ، بل يقوم معنى الجمال على إدراك العلاقات بين الأشياء وما يقترن بها ، وأن الجميل موضوعه متعة لاغاية لها ، والحكم الجمالى لايصح أن يقترن بالمنطق أو المعايير الأخلاقية كذلك دعت هذه الفلسفة إلى الاهتمام بالشكل اهتماما بالغا دون المضمون ليتحرر الأدب من أية قيود تُفرض عليه من خارجه ، ولينطلق الخيال دون تحديد

وكانت هذه الفلسفة المثالية مقدمة لظهور المذهب الرمزى الذى دعا إليه عدد من الشعراء الفرنسيين فى القرن التاسع عشر من أمثال شارل بودلير Baudelaire وبول فيرلين Verlaine ورمبو Rimbaud ومالارميه وكان هذا المذهب تعبيرا عن

الرفض للواقع السياسي والاجتماعى فى أوروبا ، وهو رد فعل الحركة العلمية الوضعية التى نشطت فى ذلك الوقت وظنت أن فى إمكانها التوصل بوسائلها العلمية وبالعقل الواعى إلى حقائق الأشياء ، وذهب الرمزيون إلى أن هذه الحقائق لايمكن أن تدرك فى ذاتها ، بل تدرك بظواهرها الخارجية فحسب ، وأن الأشياء الخارجية لانرى فيها غير الصور الذهنية التى تنعكس فى مداركنا عن تلك الأشياء . بل ذهبوا إلى القول بأن أى شئ لايستمد وجوده إلا من الصورة الذهنية التى لدينا عنه ، بحيث لانعد له وجودا خارجيا إلا بهذه الصورة .

ولم يكتف فلاسفة الرمزية بمناقشة وجود العالم الخارجى أو عدم وجوده خارج الذهن الإنسانى ، بل تناولوا عالمنا النفسى أيضا مكتشفين أن عقلنا الواعى محدود، وأن العقل الباطن اللاواعى ممتد إلا ما لانهاية . ولهذا يَعْتَدُّ المذهبُ الرمزى الشعرَ رياضة على المعرفة الغيبية قبل أن يكون تجربة فنية مادتها اللغة ، ويؤمن إيمانا مطلقا بالتداعى الحر فى غيبة العقل الواعى ، وهو يتجاوز الواقع ليصبح الفنان فى رأيه أكثر صفاء وتجريدا . وتتمثل مصادر الخيال الرمزى فى أمرين : نظرية العلاقات وفلسفة الحلم . أما نظرية العلاقات أو التراسل Correspondances فهى من أصول الفلسفة الرمزية وقد ذكرها بودلير فى إحدى قصائده ، وفيها تتحول مظاهر الطبيعة الصامتة إلى رموز ذات وجود حى ، وهى تلح على الجانب الغيبي أكثر من إلحاحها على اللغة .

ولما كانت الرمزية مذهبا مثاليا يرى العالم الخارجى من خلال الذات ثم يرده إليها ، اتجه الرمزيون إلى استغلال الإمكانات الإيحائية فى اللغة من حيث الأصوات والكلمات والتراكيب ، لأن اللغة نفسها ـ فيما يعتقدون - غيرُ قادرة على نقل حقائق الأشياء كما تتمثلها النفس الشاعرة ، ولهذا أصبحت لغة الشعر الرمزى إيحائية معقدة ، خاصة بعد أن دعا الرمزيون إلى إعادة صياغة الألفاظ لتحقيق ترابطها وانسيابها وتفاعلها ، وتجريد السياق اللغوى من علاقاته التركيبية Syntax بحيث يخرج عن القوانين العامة الموضوعة ويتخذ طابعا فرديا متغيرا ولتحقيق ذلك دعوا إلى إهمال حروف التشبيه وأدوات العطف على

سبيل المثال ، وإحياء الألفاظ المهجورة كذلك دعوا إلى تحطيم النظام العروضى واستحداث إيقاعات جديدة حرة دون التقيد بنظام إلا بما توحيه التجربة الشعرية ، وهذه التجربة مادامت مستندة على فلسفة الحلم التى تعبر عن لاوعى الإنسان فهى تقوم على قيمة دلالية للرمز بحيث يتحدد المرموز إليه ، بل تقوم على الإيحاء به

هذا المذهب الرمزى الذى عرضتُ أهم اتجاهاته فى الغرب دخل على استحياء فى الأدب العربى الحديث فى نهاية الثلث الأول من هذا القرن الميلادى ، فاتجه إليه الشاعر أديب مظهر الذى نشر قصيدته (نشيد السكون) متأثرا فيها بالشاعر الرمزى الفرنسى البير سامان ، ثم سار وراءه فى هذا الاتجاه سعيد عقل وصلاح لبكى وبشر فارس ، وقد وجدوا فى رمزية المتصوفة وسيلة يتجاوزون بها الدلالة اللغوية للألفاظ ، ويعتمدون على الاتجاه الغيبي وعلى الموسيقى اعتمادا كبيرا فى الإيحاء بالمعنى ، كما يعتمد الصوفى عليها فى حلقات ذكره ، وكان الرمزيون يقولون إن موسيقى الشعر ليست نغما وإيقاعا ، بل نشوة استغراق جمالى ، وكان الشعر عند بودلير وغيره من الرمزيين – كما سبق أن أشرت – يعتمد على فلسفة الحلم حتى ليقترب من فكرة الاتحاد الصوفى ، كذلك كان (ريلكه) يتخذ من الشعر وسيلة لإدراك النشوة الصوفية ، فإذا نظرنا إلى الرمزيين العرب المحدثين وجدنا أن بشر فارس يجنح فى رمزيته إلى الإشراق الصوفى ، وأنه فى تناوله المعانى التجريدية والموضوعات الميتافيزيقية ، يثير قضية المفارقة بين حياة الإنسان الظاهرة وحياته الباطنة . كذلك نجده فى قصائده يخوض تجربة كلية فى رحلة عبر عالم الباطن بكل ما فيه من غموض وإبهام ، يقول من قصيدته (إلى فتاة) :

بصرينى ياوضـــــوح * ثروة القطب الخطير

أنا فى وهـــج الفتـــوح * يقـــظ لكن حسـير

خف بى كشف طموح * وكبـــا فهم كســـــير

فسرت فـوْحات روح * فى غيابات الضمــير

لمحـــــات قد تبـــوح * بخفيـــــات الأثـــير

ويقول فى قصيدته (وحى)

رب فجر تســوّر الوهمُ فيه إلى الفضا

فخلا عارف بفيضٍ من اللطف منتضى

لقف الغيبُ من رهافة ماخف مُومضـا

صَرف اللبَّ تحت جفـنٍ أمينٍ وأغمــضا

حَســب السرُّ أن كاشـفَه كَفَّ مبغـضا

فالتوى مولعا هلوعا وسرعان ما قضـى

وانتقضت الرمزية بكل وسائلها التى تعين على الغموض فى شعرنا العربى المعاصر انتفاضة أكثر قوة فى نفوس الشعراء بعد جيل بشر فارس ، حتى إن أدونيس يقول " الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص ، فالرمز هو قبل كل شئ معنى خفى وإيحاء ، إنه اللغة التى تبدأ حين تنتهى لغة القصيدة ، أو هى القصيدة التى تتكون فى وعيك بعد قراءة القصيدة ، إنه البرق الذى يتيح للوعى أن يستشف عالمـا لاحدود له ، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر "

وواضح أن فى تعبير أدونيس عن الرمز ما يكشف عن هذه النزعة الباطنية عنده ، وهو يهز اللغة هزا عنيفا فى سبيل الوصول إلى مدلولات تبعد عن ظواهر الألفاظ ، ومن هنا يستغرقه الغموض والإبهام الذى يفصله عن القارئ ، يقول :

ك ترتجف تحت نواة رفضيه بعمـــق الضوء

ت تاريخ مسقوف بالجثث وبخار الصــــلاة

ا عمـــود مشنقة مبلـــل بضـــــوء مُوحِل

ب سكين تكشط الجلد الآدمى وتصنعه نعلا لقدمين سماويتين .

وكان المذهب السريالى أو مافوق الواقع إمعانا فى الغياب عن الواقع واستبعاد العقل والاستسلام لنوازع العقل الباطن وتسجيلها آليا بلا ترتيب أو تنسيق، وبدون تدخل من العقل أو الاستسلام للمشاعر . وأعلن المؤسسون لهذا الاتجاه من

أمثال بول إيلوار Eluard وأندريه بريتون Breton ولويس أراجون Aragn أن كشف الحياة الباطنية غير المحسوسة هو الأساس الوحيد لتقرير النوازع التى تحرك الإنسان ، وعلى هذا الأساس دعواْ إلى تسجيل ما فى الأحلام زاعمين تلازمها مع الواقع . واهتموا بدراسة عالم الأساطير والخرافات التى كانت شائعة عند الإنسان البدائى ، بل لم يغفلوا تخيلات المجانين ومرضى الأعصاب بوصفها صادرة عن عالم الباطن بعيدا عن تدخل العقل أو الوعى ، فصار دعوة السريالية أن تكون مهمةُ الأدب استكشاف ما فى العقل الباطن وحده ، وتسجيل ما يمليه فى غيبة العقل والوعى ، بل فى غيبة كل قيمة يستمسك بها الإنسان ليستحق أن يكون إنسانا فى مجتمع ، وكيف يمكن أن يستسلم المرء لنزعات الجانب المظلم فى نفسه ويطلقَ العنان لأوهامه وخرافاته وشهواته دون تدخل الوعى والعقل والشعور ؟ وشيوع المذهبين الرمزى والسريالى فى أوروبا كان نتيجة لتعرض الحضارة الأوروبية للخطر فى الحربين العالميتين ، ووقوع الإنسان الأوروبى فى حمأة المادية التى دمرت عناصر الإيمان فيه وعسفت بالجانب الروحى الذى لاتتحقق سعادة الإنسان وأمنُه النفسى بغير وجوده ، ولهذا شاعت فى أوروبا مابين الحربين العالميتين ظواهرُ الأمراض النفسية والعصبية ، وعمد الناس إلى الغيبيات متمثلة فى التنجيم والسحر والصوفية ، باحثين عن المجهول ، وهم فى خلال هذا التخبط والاضطراب وقعوا فى فوضى التحلل من الدين والأخلاق ، وأباحوا كل شئ باسم الحرية ، وأخذوا يصطنعون لأنفسهم أجواء خيالية تبعدهم عن الواقع ، وتصرفهم عن العقل والمنطق وسيطرة العلم والآلة وكان طبيعيا أن يتأثر الأدب بكل هذه التحولات فى المجتمع ، ومن هنا كانت الرمزية والسريالية تعبيرا عن رفض الإنسان للواقع والمنطق والعقل ومحاولة للعودة بالإنسان إلى الفطرة البدائية التى تجرده من كل مظاهر الحضارة والعلم ، وربطه بالغيبيات ، وكان يقال عن " وليم بليك " إنه أشبه بالبدائيين والأطفال، يخلق الأساطير ويؤمن بمخلوقات صنعها بخياله ، وكان يدعى أن الملائكة تنظـر إليه من خـلال النوافذ والأشجـار ومثله فى هذا الاتجـاه الميتافـزيقى " ادجار آلن بو " الذى كان يجد فيما وراء الكون منطقة اللانهاية التى تتسع لأوهامه ورؤاه ، وكان يجد فى النفس اللاواعية

مجالا رحيبا لإطلاق نزعاته ورغباته التى لا تتحقق فى الواقع . ومن الطبيعى أن يكون الغموض عنصرا أساسيا فى أشعار هؤلاء الذين انقطعوا عن عالم العقل والوعى وهم يعمدون إلى هذا الغموض ظنا منهم أنه الإبداع والعمق ، ويستحيل من الناحية الفنية أن يكون الغموض فيض الإبداع الشعرى أو مرادفا لعمق الفكرة وأصالتها ، وهذا الغموض الذى يعكس اللاوعى إنما يتم بوعى كامل منهم ، رفضا لمهمة التوصيل ، وهى مهمة أساسية تصل ما بين الشاعر والقارئ ، فإذا أخفق سبيلُ الاتصال ، عُطلت الوظيفة الأولى للأدب .

وكانت اللغة من بين الوسائل المهمة التى استعان بها الرمزيون والسرياليون لتحقيق الغموض ، ونجد باورا Bowra فى كتابه تراث الرمزية The Heritage of symbolism يشير إلى العلاقة القديمة بين السحر والشعر التى أراد الرمزيون إحياءها مستعينين فى ذلك باللغة .

ويرى بعض النقاد الغربيين خصوصية لغة الشعر ، فهذا " هربرت ريد Read" يقول إن للشعر صفةً علوية ، وأنه نقل مفاجئ لنوع من الألفاظ تحت تأثير خاص ، ويحلل " ستوفر Stauffer فى كتابه (طبيعة الشعر The Nature of poetry) لغة الشعر تحليلا دقيقا بعيدا عن ترهات الرمزية والسريالية فيقول :" اللغة فى الشعر هى أول ظاهرة تحتاج إلى النظر ، وواضح أن اللغة تختلف عن لغة العلم والفلسفة ، فالعلم والفلسفة فى حاجة إلى لغة تصل إلى الهدف مباشرة ، أو توصل إليه . ولا بأس فى الاستغناء عن اللغة المألوفة إذا وُجدت اللغة التى تؤدى إلى هذا الهدف من أقرب طريق . كما هو الشأن فى لغة الجبر (أ + ب = جـ مثلا) . أما اللغة فى الشعر فلها شأن آخر ، إن لها شخصية كاملة تتأثر وتؤثر ، وهى تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقى نقلا أمينا .. وهى بعدُ لغة فردية فى مقابل اللغة العامة لتى يستخدمها العلم . وهذه الفردية هى السبب فى أن ألفاظ الشعر أكثرُ حيويةً من التحديدات التى يضمها المعجم . والألفاظ الشعرية تعين على تهيئة الجو بأصواتها ، فالعلاقة بين الأصوات فى الشعر .. كالموسيقى تماما ، يمكن أن تثير متعة تذوق الانسجام الحى . سواء بالأجزاء المكررة أو المنوعة ، أو المتناسبة ،

والكلمة الشعرية لذلك يجب أن تكون أحسن كلمة تتوفر فيها عناصر ثلاثة : المحتوى العقلى ، والإيحاء عن طريق الخيلة ، والصوت الخالص " .

وهذا التحليل النقدى الدقيق للغة الشعر إنما يصف لغة الشعر الرائع فى كل زمان ومكان فى إطار الوضوح والبيان والعقل والـ ى والشعور ، ولكن الرمزيين والسرياليين فى أوروبا ومن تبعهم فى الأدب العربى المعاصر يختلفون اختلافا شديدا مع هذا المفهوم ، خاصة عند الذين آمنوا منهم بنظرية الحداثة Modernism . وقد عرفت الحداثة الغربية حركة (المستقبليين) فى أول هذا القرن ، وهى الأصل الذى ترجمه أصحاب الحداثة العربية ، فقد ثارت هذه الحركة على الماضى والحاضر ، ودعت إلى تحطيم اللغة الشعرية التقليدية ، وتحرير الكلمات من معانيها الموروثة ، والتخلص من العقل والمنطق ، وإسقاط استخدام حروف العطف والظروف والصفات، طلبا لحداثة اللغة واستجلابا للغموض ، واللجوء إلى طرق طباعية كاستعمال الألوان . وترتيب الكلمات لاعلى أساس تتابعها الأفقى ، بل على شكل صور وهيئات هندسية .

وسنجد أن من يدّعون وجود حداثة عربية ، وسبق لهم أن وجدوا فى الفكر الغربى منهلهم الذى يستقون منه بعد أن نفضوا أيديهم من التراث ، قد رددوا كلام المستقبليين الغربيين كما رددوا فى تسليم وإذعان ما دعت إليه الرمزية والسريالية اللتان تبنّت حركة الحداثة الغربية معظم ما فيهما من اتجاهات .

يقول كمال أبو ديب : الحداثة لاترى موت اللغة فقط ، بل تراها لغة مكدسة محشوة بالسلطة ، قوةً ضخمة من قوى الفكر المتخلف التراكمى السلطوى " . ويقول أدونيس :" الشعر نوع من السحر لأنه يهدف إلى أن يدُرك ما لا يدركه العقل .. لقد انتهى عهد الكلمة – الغابة .. اللغة غابة شاسعة كثيفة من الإيقاع والإيحاء والتوهج ، لاحد لأبعادها ، فتفرغ الكلمات من معانيها الموضوعة ، الموجودة مسبقا فى المعاجم أو على الألسنة " .

ويقول آخر من مروجى الحداثة : لغة الحداثة هى اللغة النقيض لهذه اللغة الموروثة

ويفسر حداثى موقف تلك النظرية من اللغة فيقول : الحداثة تدمير للقواعدية فيها ، ومحاولة لإعادتها إلى بناها اللاقاعدية اللامتشكلة ، ويتم ذلك فى الحداثة عن طريق تدمير بنية الجملة الدالة بما هى نسق واضح من القواعد المنفذة ، وتحويل الجملة إلى سلسلة من الإمكانات والتداخلات " .

ومثلما تبحث الحداثة عن المستقبل الوهمى بعد تدمير الماضى والحاضر ، يبشر دعاتها بلغة المستقبل (بعدتفجير اللغة الحاضرة والتجريب المنهك بحثا عن لغة جديدة ، لغة إلغازية ، تبتعد عن اللغة الجماعية ، لغة باطنية سرية ، كالتى وجدها المحدثون المبدعون عند النِّفَّرى والحلاج وأمثالهما من المتمردين على العقيدة والسلطة الشرعية، لغة تعيد العالم - كما يقول أبو ديب - إلى سديم أولىّ ، يُهسهس ويوسوس فقط ، دون أن يسمي ويُبلور ويجَمد . الحداثة تقرأ المبهم الصلد . الصخرة التى غمضت على تلك الحساسية الصدئة ، وهو يفسر هذه المهمة للغة من خلال قصيدة لأدونيس يقول فيها :

سنعلن آية الأحشاء وسوسة السديم الأولى
ونفكك اللغة الدفينة
فى غابة الأشياء نقرأ صخرةً
غمضت ونسمع ما توشوش يا سميه
ويدور فى خلد الحقول
الحب زهرة رغبة
والشعر فاتحة العقول

إن الحداثة كما يقول دعاتها تدمر العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات والأشياء ، فلا تعود الكلمة إشارة إلى الشئ وتسميةً له ، بل تصبح استثارةً لأنواع مختلفة من السياق . وهم يسمون اللغة العادية (التواصلية) بمعنى أن لفظة باب تشير إلى موجود فيزيائى ، ولكن لغة الحداثة لاتستحضر الحدث فى وجوده الفعلى ، بل تزيحه وتنسج حوله شبكة معقدة من العلاقات ، حتى إن

الشئ يتحول إلى وجود رمزى يختفى فيه اختفاء شبه مطلق

وفى إطار مفهوم الحداثة الذى يرتكز على الغموض واللغة الإشارية غير التواصلية ، وسقوط النموذج التراثى فى المضمون والشكل على السواء ، تتوالد نماذج الحداثة الإبداعية فى الشعر ، كما تتوالد الخلايا السرطانية فى المخ البشرى تاركةً نفس الأثر ، بعيدة عن التواصل بين المبدع والمتلقى ، ولنسمع بعض هذه النماذج الحديثة التى يلفُّها الغموض ، وتلتوى فيها أسرار الباطنية يقول أدونيس من قصيدة فى كتاب التحولات فى ذات الإنسان

فى الجرح أبراج وملائكة
نهو يغلق أبوابه وأعشاب تمشى
رجل يتعرّى
يفتت ريحانا يابسا ويبلّ
ثم ينقط الماء فوق رأسه
ثـــم يسجد ويغيـــب
أحلم
أغسل الأرض حتى تصير مرآة
أضرب عليها سورا من الغيم سياجا من النار
وأبني قُبّةً من الدمع أجيلها بيدى

ويرى أدونيس ما يراه الحداثيون والرمزيون والسرياليون فيقول : اللامحدود ، اللانهائى ، هذا مجال الإبداع . والشعر هنا سيّال أبدىٍ المفاجآت .. تتدافع . فى المد الخلاق نحو المجهول .. والشاعر يطمح أن يكون وأن يبقي ثورةً دائمة ضد التقليد - الثبات .. يقتلع الإنسان ويرميه فى بوتقة التحول ، حيث لايعود له يقين إلا يقين الإنسان - الكل الكون . التحول وطنه الشعرى ، والتحول يفترض الذروة والهاوية ، كلّ ذروة جزء من الهاوية ، الذروة الهاوية ، الماء والنار ، الرفض والقبول هذا ما يعطى لهذه الغنائية نَفَس النبوة

وتطبيقا لهذه الثنائيات المتناقضة التى تستوى فى عقل الحداثيين يقول فى

قصيدته (الإشارة) :

مـــزجت بـــين النـــار و الثـــلوج

لن تفهم النيران غاباتى ولا الثلوج

وســـوف أبـــقى غامضـــا أليـــفا

أســـكن فى الأزهـــار والحجارة

أغيـــــب

أستقصى

أرى

أمـــوج

كالضوء بين السحر والإشـــاره

ولعل أدونيس في نصه السابق قد كشف عن عامل مهم في اللجوء إلى غموض الشعر ، وهو الاعتقاد بكراهية الثبات وبضرورة التحول المستمر ، وهذا العامل ناشئ عن خواء الحداثي من الزاد الروحي الذي يجعله [illegible] النفس الآمن والسلام ولا يجد له [illegible] قلقا يحس القلق [illegible] يتصل بأمر آخر [illegible] الرؤية المدرجة في إثبات الوجود عن طريق الاصطدام بالمجتمع وقيمه والخروج على الواحد منه ، إنه يحاول [illegible] ثمن التقدم [illegible] داخل القصيدة من جوانبها المظلمة التي تتكاثف فيها الأوهام والخرافات [illegible] وهو يظن أن هذا [illegible] يحقق له [illegible] قوية تنفذ إلى ما وراء الواقع ، [illegible] يتراجع المنطق والعقل أمام الإلهام والكشف [illegible] إن مجال الشعر هو اللانهائية [illegible] باستخدام القوة الرؤيوية التي تستشف [illegible]".

ولما كان الإبداع في رأي أصحاب الحداثة هو اللامعقول واللامنطقي ، كان من الطبيعي أن يسقط عندهم الغرض أو الموضوع في القصيدة ، وذلك يدعوهم إلى حد بعيد في تكثيف للغرض إذ [illegible] والعبارات إلى مجموعة

من الدلالات المستغلقة على الفهم ، يقول أدونيس فى ذلك : " ولئن كان الوضوح طبيعيا فى الشعر الوصفى أو القصص أو العاطفى الخالص ، لأنه يهدف إلى التعبير عن فكرة محددة ، أو وضع محدد ، فإن هذا الهدف لاامكان له فى الشعر الحق ، فالشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محددة ، بل من حالة لايعرفها هو نفسه .. هذا يقذف به فى جميع الاتجاهات حتى الأطراف القصوى ، ويغيّر علاقته باللغة ، لاتعود اللغة وسيلة لإقامة العلاقات اليومية بينه وبين الآخرين .. هكذا يحيا بعيدا .. أليفا غريبا فى أن " ونراه يستعير للشاعر أحوال الصوفى الباطنى ليؤكد ماسبق أن نادى به الرمزيون والسرياليون أن القصيدة لاتقدم أفكارا بل إيحاء يقول :" ويتحدث الشاعر مع الحجر ، ويمتطى الهواء ويسير على الموج . لايعود يقدم لنا أفكارا بقدر ما يقدم مناخا من الحالات والمقامات .. لاتعود الطبيعة عند الشاعر عقلا ، وإنما تتحول إلى رموز وتخييل " .

ويعجب أدونيس بقول النفرى : كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة ، ونراه يوغل فى الرموز الباطنية فى كثير من قصائده ، التى تضيق فيها العبارة ولا تكشف عن رؤية ، بل نرى مجموعة تخيلات وخواطر وصور تفتقد التناسق والترابط ، يقول فى قصيدته (زهرة الكيمياء) :

ينبغـــــى أن أسافر فى جنة الرماد
بـــــين أشجـــــارها الخفيــــــه
فى الرمـــــاد الخـــــواتيم والماس والجزّة الذهبية
ينبغى أن أسافر فى الجوع فى الورد نحو الحصاد
ينبغـــــى أن أسافر أن أستـــريح
تحـــــت قوس الشـــــفاه اليتيمــــه
فى الشفاه اليتيمة فى ظلها الجريح
زهـــــرة الكيمـــــياء القديمــــــة

ويعد الشاعر محمد عفيفى مطر نموذجا للغموض فى القصيدة العربية المعاصرة للأسباب العامة التى أدت إلى الغموض فى الشعر العربى المعاصر ، إلى

جانب كثافة الرموز عنده ، وتراكم الصور البلاغية الغريبة الشاذة ، واستخدامه الدائم لما يسمى فى النقد الحديث « التناص» أى تضمين نص فى نص آخر أو استدعائه ليتم التفاعل بين المستحضِر والمستحضَر .

يقول فى قصيدته (قراءة) :

تلبس الشمس قميص الدم ، فى رُكْبَتها جرح بعرض الريح

والأفق ينابيع دم مفتوحة للطير والنخل

ســـــلام هى حتى مشرق النوم سلام

ونساء النهر يطلعن :

خلا خيل من العشب-استدارات من الفضة والطمى،اشتهاءٌ بللته رغوة

الماء تصايحن على الطير ، وبالشيلان يمسحن زجاج الأفق

يبكين بكـــاءً طـــازجَ الـــدفء

سلام هى حتى مشرق النوم سلام

ضمت الحقول ركبتيها واستـــراحت أسنة المحاريث

ونامت الثعابين

سلام ظلامىٌ يتكوّم قشا ناعما وزغبا

والثيران أغْفت واقفةً تتكسر أنجم الليل فى حدقاتها الفسفورية الغائبة

سلام قناع من ليل رحيم

نام النصف الهالك ولم يستيقظ النصف الحى

وخلت الأرض من كل دابة

فإذا قُضيت صلاة العَتْمة وأقبلت ملائكة الحُلم وأشرق

النوم بنور شمسه الخضراء وآيته المبصرة

فبرحمة منه خَلَعْتُ أعضاء النهار وفتحت فى النصف الهالك

نافذة والتففتُ بالنصف الحى

وتتوالى سطور القصيدة على هذا النهج من الغموض الذى نفى ابن أبى الحديد أن يكون أبو إسحق الصابى قد قصده حين قال (ولنسا نعنى بالغموض أن

يكون كأشكال أقليدس والمجسطى والكلام [illegible]) فالحقيقة إن رواد الغموض فى القصيدة العربية المعاصرة يعنون به هذه الأشكال وكلٌ مادق فى العلم واستحدث . ولهذا كان البُعْد المعرفى من أسباب الغموض لقيامه على أمرين : الأول أن المعارف التى اكتسبها الشاعر المحدث ويوظفها فى شعره معارفُ أجنبية فى معظمها بعيدة عن تراثه وفكر مجتمعه يستخدمها بطريقة رمزية بعيدة عن المنطق والشعور . فإذا أضفنا إلى ذلك من أسباب الغموض تحريف اللغة عن أداء مهمتها التواصلية حتى إن أحد كتاب الحداثة وهو خزْعَل الماجدى يقول : " إن الشاعر يجب أن يتصرف كالكيميائى الذى لاغاية له سوى تسجيل أغرب الاختلاطات فى المركبات والعناصر التى تحت يده ، فى الشعر تتحول اللغة إلى حقل من الشفرات ، إنها تتخذ لنفسها وظيفة (علاماتية) خالصة " .

فلا يقتصر الأمر على رمزية الألفاظ وتغيير مدلولاتها ، بل يتعدى ذلك إلى تدمير التراكيب اللغوية وإهمال عناصر الربط فى الجملة ، وإساءة البنية اللغوية والنحوية . أضف إلى ذلك بعثرة الأفكار وتقطيعها بحيث يحتاج القارئ إلى إعادة تشكيلها ، وهو أمر شديد الصعوبة يشبه المطالبة بتحويل ركام إلى بناء ، ثم يأتى ما ذكرناه من إسقاط الغرض أو الموضوع وفيضان الدلالة ، وتوالى الصور الغريبة البعيدة عن الوعى والمنطق .

ومن هنا كان القارئ ضحية هذا الإلغاز والفكر المشوش أو اللافكر الناتج عن اللاوعى .

ولهذا كان طبيعيا أن تغير الحداثة حركة النقد الأدبى فى أوروبا التى كانت تعتمد على التحليل التاريخى أو البيوجرافى أو الاجتماعى أو النفسى أو الجمالى ، فدفعتها إلى الاهتمام بالتحليل البنائى والاتجاه السميوطيقى والنقد التفكيكى أو غيرها من اتجاهات نقدية تتخذ صفة العلمية ، وتبتعد إلى حد كبير عن التذوق الأدبى .

كان هذا التغيير طبيعيا لينجوَ شعر الحداثة (التى ضمت الرمزية والسريالية

) من حكم الإعدام عليه بالمقاييس السائدة . وقد ذهب دعاة الحداثة إلى أن النقد الجديد يخترق النص من الداخل ، بحيث يمتنع أن يُشكّل فى حدود كلية صارمة تفصل الداخل عن الخارج . ولم يتورعوا عن إيجاد علاقة غريبة بين الناقد والنص ، يسمونها علاقة شبقية ، بحيث يصبح النص لغة الحس ، وتطغى صورة الحس عليه ، كما تطغى لغة جنسية بإزائه ، وهم يسمون هذه اللغة لغة الاختراق التى تفتض عذرية اللغة ، وهم يتفقون مع فرويد فى المعنى الجنسى لفتح النص ، ويقولون إن ما يسميه "رولان بارت" : هزة النص ، إنما هى هزة جنسية خالصة .

ويهدفون بالاختراق الداخلي للنص إيجاد احتمالات على المستوى الدلالى تفسر المبهم من الرموز ، والغامض من الصور ومحاولة إيجاد مكونات داخلية فيه ترتبط بمكونات خارجية عنه ، ونقل تعبير الألفاظ عن مستوى المعنى إلى مستوى معنى المعنى ، ومن مستوى التعبير المفرد إلى مستوى التعبير الكلى . كذلك يهتمون بما يسمونه آلية التداخل النصى Intertextuality باعتبار أن النص نتيجة تفاعل عدد من الأصوات الإبداعية الكامنة فى نفس المبدع .

إن النقد الحديث يستند إلى الموضوعية من مدخل علم اللغة والأسلوب اللذين خاضا تجارب غريبة سعيا لاكتشاف النص الحداثى الغامض من خلال البنية الشاملة للغة والفحص التحليلى الإحصائى والمعملى وأصبحت القصيدة الحديثة الغامضة - كما يقول دعاة الحداثة - (ذات استراتيچية ومعجم وأجرومية وهندسة وجبر) . وفرض عليها النظام الرمزى الباطنى الذى انتقل من إبداع الحداثة إلى الوسائل النقدية ، فهناك كما تقول باحثة استنادا علي دراسات تشارلس ساندرز بيرس Charles Sanders Pierce وبول ريكور Paul Ricoeur :مستتر : وهو الخفى فى النص الذى يمكن استخراجه وترجمته إلى كلمة أو تعبير فى اللغة ، أى إلى لفظ دال أو ألفاظ دالة . وهناك المضمر : وهو الخفى فى النص الذى يمكن استخراجه وترجمته إلى جدول قياسى أو رسم بيانى ، أى ما يمكن ترجمته إلى لغة سيموطيقية ، أو إلى علامة دالة ، أو مجموعة علامات دالة . وهناك المكنون : أى الخفى فى النص الذى يمكن استخراجه ، ولكن لايمكن ترجمته إلا إلى ذاته ،

أو جزء من ذاته ، فلا اللفظ ولا الصورة ولا الجدول يمكن أن يعبر عنه ، وهو «السر» بمعناه القدسي .

وقد ضاع فى خضم هذه التجارب النقدية وصلُ القارئ بالنص انفعالا وتذوقا ، فلم يعد النقد الحديث يستطيع أن يأخذ بيده فى متاهات النص المغرق فى الضبابية والغموض ، وأصبح المتلقى وهو فى حالة وعى مطالبا بقراءة مالا يُفهم إبداعا ونقدا، بل مطالبا بأن يكون فى حالة لاوعى مستمر ، ليمكنه أن يتوام مع مصطلحات الحداثة إبداعا ونقدا ، الغارقة فى اللاوعى وتحت الوعى والأسطورة والحلم ، وكل ما من شأنه أن يخرج الإنسان من واقعه وعقله ووجدانه الحى بل يخرجه من عقيدته وتراثه وتقاليده .

وليس هناك ناقد يستخدم الوسائل النقدية الحديثة وهو يحاول أن يفض مغاليق نص حداثى مبهم إلا ادعى فيضا من الشروح والتفسيرات والدلالات التى لا يستطيع أحد أن يكذّب وجودها ، فالنص الحداثى الغامض يحتمل تأويل كل قارىء وناقد ، وغموضُه فى رأى مبدعه ذروة فخره وسمة عبقريته ، وهو لايعنى به شيئا محددا ، ويكفيه أنه يوحى باختراع الدلالات .

والذين درسوا ظاهرة الغموض فى الشعر الأوروبى مثل الناقد وليم إمبسون Empson فى كتابه سبعة أنماط من الغموض Seven types of Ambiguity اكتشفوا جميعا ثراء الدلالات فى النصوص ليثبتوا جدارتهم النقدية وقدرتهم على تحدى الغموض فى الشعر . ويستحيل أن يتجنب نقادنا السير على هداهم ، وهم من زادهم يقتاتون ، ومن وردهم يستمدون ، أقال الله شعرنا العربى المعاصر من عثرته ، وهدى شعراءنا إلى الفكر الواضح المبين الذى يعبر عن انتمائنا ووجودنا وقضايانا وهمومنا : ليُرفع عن القارئ عذابه واكتئابه ، وعن الناقد بهرجه وزيفه . وتعود للأدب قدرتُه على التأثير والوصل بين المبدع والمتلقى فى تناغم مع المعاصرة التى تعى ماضيها وتضئ حاضرها وتتطلع إلى مستقبلها فى ثقة وإيمان.

الفصل الثالث

الأدب الإسلامي بين جمال الفن وحدود الالتزام

تعرض الأدب العربى الحديث ـ بوصفه واجهة الإبداع الفكرى ـ لتأثير المذاهب الأدبية فى الغرب، منذ وقع العالم الإسلامى فى قبضة السيطرة الأوربية بعد انحلال القوى العثمانية التى كان قد آل إليها أمر حماية العالم الإسلامى، ويرى بعض الباحثين أن المحاولة المستميتة لتغريب العالم الإسلامى وتذليله للحضارة الأوربية إنما هى رد على الهزيمة العسكرية التى منيت بها أوروبا على أيدى المسلمين فى الحروب الصليبية.

ويرى بعض الذين يخادعون أنفسهم أن انتقالنا من التخلف إلى الحضارة رهن بتقبلنا كل ما يصدره الغرب إلينا بخيره وشره، فى شئون حياتنا المادية والفكرية على السواء، وهم لايدركون ضَنَّه بما يفيد، وجوده عن سعة بكل ما يقطعنا عن أصولنا ويدمر شخصيتنا وانتماءنا ، ويجعلنا أمة مستهلكة لبضاعته فى شئون الحياة المادية وشئون الفكر.

ومن المؤسف أن الغرب يعتمد فى ترويج سموم أفكاره على أفراد منا أخذتهم العزة بالإثم فظنوا أنفسهم رسل ثقافة في قمتها الشامخة. فرأوا في الأصالة تخلفا، وفى الاستمساك بالعقيدة جمودا، وهم فى ذلك كله لايدركون حركة التاريخ ولا عبرته، ولا يبصرون تيارات الصراع الخفية فيما دونهم. والمتأمل في حركة التغريب التى يتعرض لها الأدب العربى الحديث يدهش حين يجد الشعر بؤرة الاستهداف بالهدم والتغيير، ومناط الاصطراع و المصادمة، فلم يلق فن آخر من الفنون الأدبية كالرواية أو القصة القصيرة أو المسرحية بعض ما يلقاه الشعر، وسبب ذلك واضح ينفى أية دهشة، فليس للعرب تراث فى أى من هذه الفنون سوى الشعر، فهو تاريخ ممتد يتصل بماض مجيد، وقد وجهه المسلمون لخدمة دعوتهم وتغنوا به عواطفهم ومحامدهم ومكارم أخلاقهم، فكان حريا بمن يريد أن

يصنعنا علي عينه أن يقطعنا عن جذورنا وتراثنا، ويوجهنا إلى جوانب مسمومة من فكره، يزينها لحاضرنا ومستقبلنا، وهى لاتعدو أن تكون سرابا. واصطلاح (الأدب الإسلامى) الذى حاول الباحثون المخلصون أن يحددوا معالمه ويؤكدوا وجوده كان ردا علي طغيان المذاهب الأدبية الغربية فى أدبنا العربى الحديث، ومواجهة بإزاء من يريد أن يقطع فكرنا عن انتمائه لعقيدته وأصوله. وقد استخدم مؤرخو الأدب العربي هذا المصطلح للدلالة علي الأدب في عصر صدر الإسلام والدولة الأموية تمييزا له عن العصر الجاهلى، ويتسع الاصطلاح فلا يخص عصرا بعينه إذا قلنا إن كل أدب عربي كتب بعد الإسلام حتى يومنا هذا يمكن أن يندرج تحت هذا الاصطلاح، ليس هذا فحسب بل يمكن القول بأن كل أدب كتبه مسلمون بغير اللغة العربية يعد أدبا إسلاميا، فإذا وسعنا مفهوم الاصطلاح على هذه الصورة قلنا إن الأدب الإسلامى هو الأدب الذى يكتبه أى أديب مسلم أيا كانت لغته، وفى ضوء هذا المفهوم المتسع لن توجد خصوصية للأدب الإسلامى يمكن إبرازها أو تمييزها، وتصبيع علامة دالة عليه، وهذا أمر يتنافى مع المنهجية العلمية التي تحدد أطرا واضحة المعالم للمصطلحات الأدبية، خاصة فى هذا العصر الحديث الذى تعددت فيه المصطلحات واختلطت بحيث أصبح من الضرورى تحديد مفاهيمها والاتفاق علي معالمها. ولهذا ينبغى القول بأن (الأدب الإسلامى) الذى نعنيه يدل على مذهب أدبى له خصائصه الفكرية والفنية التى تعبر عن شخصيتنا الإسلامية وتراثنا، وقاعدته الفكرية التى ينطلق منها هو الإسلام. وهو أرقى وأشمل فى نظرته للكون والإنسان من كل الفلسفات المثالية والعقلية والمادية التى قامت عليها المذاهب الأدبية المختلفة، وسوف أحاول فى هذا البحث أن أضع حدودا نقدية لمذهب الأدب الإسلامى توضح ما قد يكون هناك من مفارقة بين ماتدعو إليه العقيدة من التزام دينى وما يدعو إليه الفن من انطلاق وتحرر لتحقيق الجمال ومتعة التذوق.

وأول ماينبغى لنا أن نستهدى به فى وضع هذه الحدود النقدية موقف الإسلام

من الشعر الذى تمثلت فيه القدرة البيانية عند العرب في الجاهلية. وكان ذروة إبداعهم الفكري وفنهم الأدبي، وقد ورد ذكر الشعر فى القرآن الكريم فى عدة مواضع تنفى كون التنزيل الكريم شعرا أو أن الرسول شاعر [١] وليس في هذه الآيات طعن على الشعر، ولا غض من قيمته، فالأمر لايخرج عن كونه إقرارا بواقع ثابت لاشك فيه، فالقرآن صورة بيانية فريدة تبعد كل البعد أن تكون شعرا أو سجعا كسجع الكهان ، وهما النوعان الأدبيان المعروفان عند العرب في الجاهلية، وكان المشركون من العرب يريدون التهوين من شأن معجزة الرسول صلى الله عليه وسلم فيصفون القرآن بالشعر، ولهذا جاءت الآيات كلها فى نفى أن يكون القرآن شعرا منسوبة إلى مشركى العرب، وردا على افتراءاتهم، ولهذا أيضا نجد أن جميع هذه الآيات مكية، للدلالة على نزولها في وقت المعارضة الشديدة من جانب قريش.

وقد حاول بعض الباحثين أن يثبتوا وجود شعر فى القرآن، وقد أقر المستشرق (بروكلمن) بأن محاولات نحاة العرب (كما تتمثل في كتاب فقه اللغة لابن فارس والمزهر للسيوطى) التى كررها المستشرق (جريمه) للكشف عن أبيات شعر فى القرآن لم تكن مثمرة. كما أن نظرية (مولر) التى أيدها (جاير) وهى أن قالب القرآن من القوالب الشعرية قد رفضها معظم المستشرقين أنفسهم ممن كانوا أمناء على الحقيقة العلمية من أمثال (تلدكه) وكان الباحثون المسلمون في كشفهم عن هذه الآيات يحاولون استخراج الظواهر الفنية في إعجازه الأسلوبى، ومن تلك الآيات التى أشار إليها الباحثون قوله تعالى : ومن تزكى فإنما يتزكى لنفسه، وجفان كالجواب وقدور راسيات، ومن يتق الله يجعل له مخرجاً ويرزقه من حيث

---

(١) «وما علمناه الشعر وما ينبغى له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين» يس ٦٩، «بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه، بل هو شاعر فليأتنا بآية كما أرسل الأولون » الأنبياء، « ويقولون أئنا لتاركو آلهتنا لشاعر مجنون» الصافات ٣٦، «أم يقولون شاعر نتربص به ريب المنون «الطور ٣٠» إنه لقول رسول كريم وما هو بقول شاعر قليلا ماتؤمنون » الحاقة ٤٠ .٤١.

لايحتسب، والعاديات ضبحا فالموريات قدحا، هيهات هيهات لما توعدون، ولمثل هذا فليعمل العاملون، تبت يدا أبى لهب وتب، فسيعلمون غدا من الكذاب، إن ينتهوا يغفر لهم ما قد سلف، ومن الليل فسبحه وإدبار النجوم، ودانية عليهم ظلالها وذُلّلت قطوفها تذليلا، أرأيت الذى يكذب بالدين فذلك الذي يدع اليتيم، لن تنالوا البر حتى تنفقوا مما تحبون، فاليوم ننجيك ببدنك لتكون لمن خلفك آية، ويخزهم وينصركم عليهم ويشف صدور قوم مؤمنين [1].

مثل هذه الآيات التى تجرى علي البحور الشعرية المعروفة، بعضها أبيات متكاملة، وبعضها مجرد شطور موزونة لاتعنى بأيه حال وجود شعر فى القرآن، وما أصدق الجاحظ في رده على من ادعى وجود شعر فى القرآن إذ قال : «اعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم : لوجدت فيها مثل (مستفعلن فاعلن) كثيرا، وليس أحد فى الأرض يجعل ذلك المقدار شعرا، ولو أن رجلا من الباعة صاح (من يشترى باذنجان) لقد كان تكلم بكلام فى وزن (مستفعلن مفعولات) فيكف يكون هذا شعرا، وصاحبه لم يقصد إلى الشعر، ومثل هذا المقدار من الوزن قد تهيأ فى جميع الكلام. وإذا جاء المقدار الذى يعلم أنه من نتاج الشعر والمعرفة بالأوزان والقصد إليها كان ذلك شعراً.

فالقرآن الكريم فى نفيه أن تكون آياته شعرا صادق من الناحية الفنية كل الصدق، ولكنه لايغض من قيمة الشعر بوصفه فنا فى ذاته، حتى فى سورة الشعراء التى وقع بعض الباحثين فى وهم أنها طعن طعن صريح فى الشعر والشعراء، قال جل وعلا: « والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لايفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ماظلموا، وسيعلم الذين ظلموا أى منقلب ينقلبون».

---

(١) فاطر : ١٨، سبأ : ١٢ ، الطلاق : ٢، العاديات : ١.٢، المؤمنون : ٣٦، الصافات : ٦١، المسد : ١ ، الطور : ٤٩ ، الإنسان : ١٤ ، الماعون : ١ ، ٢ ، آل عمران : ٩٢ . يونس ٩٢، التوبة : ١٤

وإذا كانت الآيات السالفة التى تعرضت لذكر الشعر كلُّها مكية ، وكان الدافع إليها الرّد على مشركى قريش الذين افتروا على الرسول ورسالته ، فإن هذه الآيات مدنية ، على الرغم من أن بقية آيات السورة نزلت في مكة ، وهذا معناه أن تلك الآيات تغاير فى مراميها الآيات السابقة ، إنها تصم الشعراء الكفار الذين أخذوا يناصبون الإسلام والرسول العداء ، ولكن بصفة التعميم لا التخصيص ، فالآية تقول (والشعراء يتبعهم الغاوون) وتقصد الآية – على الرغم من عموم لفظ الشعراء – الشعراء الذين لا يلتزمون القواعد الخلقية التى رسمها الإسلام و ولهذا فسر الزمخشرى الآية قائلا : « لايتبعهم على باطلهم وكذبهم وفضول قولهم وما هم عليه من الهجاء وتمزيق الأعراض ، والقدح فى الأنساب ، والنسيب بالحرم (أى التشبيب الفاحش من خرمت الخـــرز أى شققته) ، والغزل ، والابتهار (أى ادعاء الشىء كذبا) ، ومدح من لايستحق المدح ، ولايستحسن ذلك منهم ، ولايطرب على قولهم إلا الغاوون والسفهاء والشطار » ، فكأن الزمخشرى يجمل ما لايرضى عنه الإسلام من موضوعات الشعر وهو الهجاء وما يدخل تحته من الخوض فى الأعراض والطعن فى الأنساب ، والغزل وما يتضمنه من التشبيب الفاحش . والمدح إذا كان موجها لمن لايستحقه ، والفخر إذا كان قائما على ادعاء كاذب .

والأساس الذى ينشده الإسلام فى الشعر هو عنصر الصدق ، والشعراء لايطيقون أن يكونوا صادقين ، وفى هذا محك الخلاف المستمر بين مايجب أن يكون وما هو كائن بالفعل ، وقد أكدت الآيات وجهة نظر الإسلام فى هذا الموضوع ذاته إذ قالت (ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لايفعلون) وهيامهم فى كل واد ليس معناه خوضهم البرىء فى كل فن من القول ، بل معناه اعتسافهم الطريق والغلوُّ فى المنطق ، ومجاوزة حد الاعتدال .

أما الشعراء الذى آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا اسم الله كثيرا وانتصروا من بعد ماظلموا فقد أبان المفسرون أن المقصود بهم شعراء المسلمين الذين دافعوا عن الرسول صلى الله عليه وسلم وعن دعوته فى مقابل شعراء قريش المشركين الذين كان يجتمع إليهم الأعراب من قومهم يستمعون أهاجيهم فى الإسلام

والمسلمين . ولكن الآية الكريمة فيها صفة العموم والشمول ، فالمبادىء الخلقية التى وصمت شعراء الكفار واستثنت المؤمنين يمكن أن تطبق على أمثال هؤلاء وأولئك فى كل زمان ومكان ، وقد حدد الزمخشرى في تفسيره الصورة الفاضلة المثالية للشاعر المسلم الحق فقال : « استثنى الشعراء المؤمنين الصالحين الذين يكثرون ذكر الله وتلاوة القرآن ، وكان ذلك أغلب عليهم من الشعر ، وإذا قالوا شعرا قالوه في توحيد الله والثناء عليه ، والحكمة والموعظة والزهد والآداب الحسنة ، ومدح رسول الله صلى الله عليه وسلم ، والصحابة وصلحاء الأمة ، وما لا بأس به من المعانى التى لايتلطخون فيها بذنب ، ولا يتلبسون بشائنة ولا منقصة .

ذلك إذن هو موقف القرآن من الشعر ، وهو موقف واضح لا لبس فيه ، فهو يدعو إلى القول بالمعروف والنهي عن المنكر ، وهذا معيار أخلاقى لايختص بالشعر وحده ، ولهذا روى عن الرســـول صلى الله عليه وسلم أنه قال : إنما الشعر كلام مؤلف ، فما وافق الحق منه فهو حسن ، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه » . وقال عليه الصلاة والسلام : « إنما الشعر فيه كلام ، فمن الكلام خبيث وطيب » .

وهذا المعيار الأخلاقى يضع حدودا ينبغى التزامها فيما ينبغى من موضوعات الشعر، ولا نستطيع أن نفصل بين المضمون والشكل فى العمل الأدبى فهما نسيج واحد يرتسم عليه جمال الإبداع الفنى ، فإذا انحصر المضمون في نطاق الحق والصدق والالتزام الأخلاقى ، أصبح الشكل خاضعا للاتجاه العقلى الذى يصور الفكرة فى أسلوب تقريرى ويبتعد عن الإبداع التخييلى ، ويعتمد على أسلوب التسجيل والمباشرة .

وترتبط بهذه القضية عدة قضايا رئيسية أخرى أهمها وظيفة الشعر أو الأدب بصفة عامة ، هل لها غاية نفعية ، بحيث يعلّمنا الأدب شيئاً نجهله ، أو يوسع مداركنا ، أو يهذبنا ويسمو بنفوسنا .

وقد اختلفت آراء الفلاسفة والنقاد منذ عصر اليونان حتى الآن حول هذه القضية بحسب المنازع العقلية والمذاهب الفكرية والاجتماعية والفنية ، ولقد حرّم

أفلاطون دخول الشعراء إلى مدينته الفاضلة التي يحكمها الحق لأنهم أبعد مايكونون عنه ، وهم يتسمون في رأيه بالكذب والمخاتلة والخسة .

وقد رأى أرسطو أن الأدب المسرحي يقوم بوظيفة التطهير للنفس البشرية ، وذهب الكلاسيكيون إلى ضرورة وجود مغزى أخلاقي في الأعمال الأدبية .

ويدعو مذهب (الفن للفن) إلى عزل الأدب عن الدين والقيم والمبادىء والأخلاق ، بل عن كل عناصر الحياة الإنسانية الأصيلة النقية بدعوى المتعة الخالصة عن طريق روعة الشكل وبراعة الصنعة ، ولاينبغي لنا أن ننظر في المضمون إن كان صدقا أو كذبا ، نافعا أو ضارا ، بناء أو هداما . ويشير الناقد والتر باتر Walter Pater إلى ذلك فيقول : الغاية من الأدب ليست ثمار التجربة بل التجربة نفسها ، ويعزز هذه النظرة الكاتب الإنجليزي أوسكار وايلد حين يقول : ليس هناك أثر أدبي أخلاقي وآخر مناف للأخلاق ، وإنما الآثار الأدبية إما جيدة الصياغة أو رديئة الصياغة .

وتشترك في هذا الاتجاه المدرسة التعبيرية والمدرسة التأثرية التي يقول أحد روادها وهو « سبنجارن » إنه ليس من شأن الأدب نشر أية دعوة أخلاقية أو اجتماعية ، وغاية ما يعنيه من الأدب توقد الإحساس وتوهجه .

ودعا المذهب الرومانتيكي القائم على الفلسفة المثالية إلى الاهتمام بالشكل دون المضمون ليتحرر الأدب من أية قيود تفرض عليه من خارجه ، ولينطلق الخيال دون تحديد .

وقرر دعاة هذا المذهب أن معنى الجمال يقوم على إدراك العلاقات بين الأشياء وما يقترن بها ، وليس هناك شيء جميل جمالا مطلقا ، وأن الجميل موضوعه متعة لا غاية لها ، والحكم الجمالي لا يصح أن يقترن بالمنطق أو المعايير الأخلاقية .

ومن الطبيعي أن تستهدف الفلسفة المادية الجدلية غاية اجتماعية من وراء

الأدب ، بل تسخّره ليكون سلاحا من أسلحة الصراع بين الطبقات ، وبوقا للدعاية ، فالالتزام فى هذه الحالة إنما هو إلزام للأديب بشىء ما خارج نفسه . وأشير فى هذه المناسبة إلى القصيدة التي كتبها الشاعر الروسى ماياكوفسكى بعد الثورة الشيوعية ليبرر رفع الحكومة أسعار المواصلات العامة .

أما المذهب السريالى أو ما فوق الواقع أو مدرسة اللاوعى فهى تقوم أصلا على استبعاد المنطق ومجافاة العقل ومعاداة الواقع ، وتحاول أن ترد الإنسان إلى غرائزه وقواه الفطرية بعيدا عن العقل أو كما يعرفها رائدها « اندريه بريتون » فى أول بيان سريالى أصدره بأنها « إملاءات فكرية في غيبة كل ضابط يفرضه العقل ، وبعيدا عن كل اهتمام جمالى أو أخلاقى » ، ولهذا كان من الطبيعى أن نجد من المتعاطفين مع هذا الاتجاه« دافيد هربرت لورانس » الذى جعل الجنس مدار الحياة وأرجع ضعفه إلى نمو العقل والعلم فى الإنسان ، ولهذا دعا إلى الثورة على العقل والعلم والدعوة في الأدب إلى حياة الفطرة .

ولاشك أن النقاد والمفكرين المسلمين قد حاولوا أن يخرجوا من مأزق الالتزام الأخلاقى فى الشعر مع تحقيق عنصر الجمال الفنى ، فرأى بعضهم فى هذا الالتزام قيدا على الإلهام يستحيل معه تحقيق الجمال ، ورأى آخرون فيه شرطا لازما لقبول الأدب وسماعه ونقله ، وتحير فريق ثالث بين نظرية الحرية المطلقة فى الإبداع الأدبى والالتزام بما يرضى عنه الدين من نافع القول وعفيفه .

أما الفريق الأول فنجد فيه أمثال أبى بكر محمد بن يحيى الصولى الذى دافع عن أبى تمام فيما اتهم به من مروق عن الدين ، وصولا إلى تقدير القيمة الجمالية للأدب فى ذاتها دون أى قيد أو التزام ، فقال : « وقد ادعى قوم عليه الكفر ، بل حققوه ، وجعلوا ذلك سببا للطعن على شعره وتقبيح حسنه ، وما ظننت أن كفرا ينقص من شعر ، وأن إيمانا يزيد فيه » ، فالصولى هنا يفصل تماما بين الشعر لذاته ، وبين سوء المعتقد ، ولايريد أن يربط جودة الشعر بالالتزام الإسلامى مادام المجال مقصورا على الجمال الفنى .

ونجد قدامة بن جعفر ينحو هذا المنحى فيقول إن المعاني كلها معروضة للشاعر يتكلم منها فيما أحب ، دون أن يحظر عليه معنى . فيفصل أيضا بين الشعر ومبدأ الالتزام الديني والأخلاقي .

وينتمى إلى هذا الفريق القاضى على بن عبد العزيز الجرجاني الذى أورد مجموعة من أشعار أبى نواس التى تنم عن الانحراف عن الدين ، وذلك فى مجال دفاعه عن أبى الطيب المتنبى فقال : « فلو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحى اسم أبى نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات ، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاب من أصحابه بكما خُرسا وبكاء مفحمين ، لكن الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر » .

وما يذكره القاضى الجرجانى فيه قدر من التجاوز ، فالشاعر الجاهلى الوثنى لم يكن مطالبا بأى التزام دينى أو أخلاقى وذكره لكعب وابن الزبعرى يتصل بموقفهما قبل الإسلام حين كانا ثابتين على الشرك .

وقد استند ابن جنى فى دفاعه عن المتنبى على هذا المبدأ الذى ينفى عن الشعر أى التزام إذ قال بأن الاعتقادات فى الدين لاتقدم أو تؤخر فى جودة الشعر من حيث هو شعر .

أما الفريق الثانى فنجد فيه علماء كثيرين منهم عمرو بن عبيد الذى كان يقيس جودة الشعر بدلالته على معنى أخلاقى يدعو إليه الإسلام فقد سئل ما البلاغة ؟ فقال ما بلَغَ بك الجنة وعدل بك عن النار ، وما بصرك مواقع رشدك وعواقب غيك .

والشعر الجيد فى رأى ابن قتيبة ما كان ذا فائدة فى المعنى ، وتتبين من الأمثلة التى ساقها أن الفائدة تعنى عنده المغزى الأخلاقى أو الحكمة فى مثل قول الشاعر :

والنفس راغبة إذا رغَّبْتَها .. وإذا تُرد إلى قليل تقنع

ومن هذا الفريق المؤيد للالتزام الإسلامي في الشعر مهلهل بن يموت بن المزرع الذي أفرد بابا في رسالته عن عيوب شعر أبي نواس لإيراد ماسماه بالكفريات التي ذكر أمثلة لها ثم قال : « وله في غير هذه الأبيات التي لا أعرف له في البوح بها عذرا مع ما كان عليه من اعتقاد شريعة الإسلام بشرائطها » ، كذلك وقف ابن وكيع التنيسي مثل هذا الموقف من المتنبي فأظهر ضيقه الشديد بالمعاني التي يجد فيها مساسا بالدين .

وانتهى الثعالبي إلى ذلك أيضا حين سرد عيوب المتنبي وأخطرها شعره الذي يتضح فيه تخليه عن أي التزام إسلامي فقال مؤيدا بقوة ضرورة وجود هذا الالتزام الإسلامي في الأدب بكل صوره وفنونه : « ولكن للإسلام حقه في الإجلال الذي لايسوغ الإخلال به قولا وفعلا ، ونظما ونثراً . ومن استهان بأمره ، ولم يضع ذكره وذكر ما ينطق به في موضع استحقاقه فقد باء بغضب من الله تعالى وتعرض لمقته في وقته » .

ومن هذا الفريق مسكويه الذي يضع منهاجا للتربية الإسلامية الصحيحة ، فيطالب الناشيء (بحفظ محاسن الأخبار والأشعار التي تجري مجرى ماتعوده بالأدب ، ويحذر من النظر في الأشعار المرذولة ، وما فيها من ذكر العشق وأهله ، وما يوهمه أصحابها أنه ضرب من الظرف ورقة الطبع ، فإن هذا الباب مفسدة) .

وينتمي ابن شرف القيرواني إلى هذا الفريق المؤيد للالتزام الإسلامي في الأدب فنراه ينقد شعر امرىء القيس – على أساس من الالتزام الأخلاقي – محتجا عليه بأمور شرعية وعقلية كثيرة ، وهو يعتقد أن الالتزام الأخلاقي ليس غاية في ذاته ، ولكنه وسيلة إلى إدراك غاية فنية ، وهذه النظرة جديرة بأن نتأملها فهي لاتجعل المبدأ الخلقي غاية في ذاته ، بل ترى فيه تحققا لجمال الإبداع الفني .

أما ابن حزم فيذهب بعيدا في فهم الالتزام الإسلامي في الشعر إلى الحد الذي جعله يقرر بأن كل موضوعات الشعر تفسد تربية الشباب على الأخلاق والفضيلة إلا ما كان موعظة وحكمة وما فيه ذكر الخير ، ولهذا نهى عن الغزل لأن

يحث على الصبابة ويدعو إلى الفتنة ويحض على الفتوة ويصرف النفس إلى الخلاعة واللذات ، ويسهل الانهماك فى الشطارة والفسق ، ونهى عن الأشعار المقولة فى التصعلك وذكر الحروب لأنها تثير النفوس ، وتهيج الطبيعة ، وتسهل على المرء موارد التلف فى غير حق ، وقد تؤدى إلى هلاك النفس وخسران الآخرة ، ونهى عن أشعار التغرب وصفات المفاوز والبيد لأنها تسهل التحول والتغرب ، ونهى عن الهجاء فهو - فى رأيه - أفسد أنواع الشعر ، لأنه يهون على المرء كونه فى حالة السفلة .

أما المديح والرثاء فهما من المباح المكروه : من المباح لأنه قد تذكر فيهما الفضائل ويتم التذكير بالموت ، ومن المكروه لأن الكذب أساس لهما ، ولا خير فى الكذب .

ولاشك فى أن ابن حزم قد غالى أشد المغالاة فى حدود الالتزام الذى أوضح الإسلام معالمه ، ويبدو أنه فسر الآيات القرآنية فى سورة الشعراء بوجه خاص على أساس رفض الشعر رفضا تاما بدليل أنه أخرج الشعر الذي يتضمن مواعظ وحكما ومديحا للرسول صلى الله عليه وسلم عن هذا الشعر .

ونرى ابن حزم يناقض نفسه بعيدا عن التنظير حين يقول الشعر فى مناسبات كثيرة يعبر به عن عواطفه وأفكاره ، وفى كتابه (طوق الحمامة فى الألفة والألاف) قدر كبير من أشعار الغزل فى عصور الأدب المختلفة ، من بينها أشعار كثيرة له فى هذا الفن الذى حض على تركه ، مغالاة منه فى رسم حدود الالتزام الإسلامى .

أما الفريق الثالث الذى تردد في موقفه بين حدود الالتزام وجمال الإبداع الفني فيأتى الأصمعى على قمته وقد بلغ من تحرجه الدينى أنه كان لايروى شعـــرا فيه ذكر للأنواء لأن الرسول صلوات الله عليه قال : « إذا ذكرت النجوم فأمسكوا » ، وكان لايروى ولا يفسر شعرا فيه هجاء ، لأن الهجاء من أغراض الشعر التى اتفق المفسرون على إبطالها ، بل كان يتحرج من رواية شعر السيد الحميرى شاعر الشيعة لمخالفته طريقة أهل السنة وكان يقول عنه : « قبحه الله ما أسلكه

بطريق الفحول لولا مذهبه ، ولولا ما في شعره لقدمت عليه أحدا من طبقته » .

وبرغم هذا الموقف النظرى المتمسك بالالتزام الإسلامى نجد الأصمعى لايتردد – فى مجال النقد التطبيقى – في الحكم على الشعر بالوهن الفنى لالتزامه مبادىء الدين أو الأخلاق ، على الرغم من إعجابه بمضمون ما يدعو إليه الشاعر ، يقول فى لبيد بن ربيعة راويا عن أستاذه أبى عمرو بن العلاء : « ما أحد أحب إلىّ شعرا من لبيد بن ربيعة لذكره الله عز وجل ، ولإسلامه ، ولذكره الدين والخير ، ولكن شعره رحى بَزْر (والبزر هو الحب والمعنى الذى يقصده أن شعر لبيد الإسلامى كالرحى التى تطحن الحب يصدر عنها صوت جعجعة دون أن يكون وراء الصوت متعة وفائدة) . ويعقِّب على رأى أبى عمرو بن العلاء الذى رواه ليؤكد اتفاقه معه فى وجهة نظره فيقول : شعر لبيد كأنه طيلسان طبرى . (والمعنى ثوب متين الصنع – ويعنى به المضمون – ولكنه لا يتميز بالجمال من حيث عناصر الشكل) .

وتأكيدا لهذا الموقف في النقد التطبيقى الذى ينتصر فيه الأصمعى لجمال الفن ، قال – فيما رواه عنه ابن أخيه – الشعر نكد يقوىَ في الشر ، فإذا دخل فى الخير ضعف ولان . ثم استشهد على صحة نظريته بحديثه عن حسان بن ثابت قال: هذا حسان فحل من فحول الشعراء فى الجاهلية ، فلما جاء الإسلام سقط شعره . وواضح أن الأصمعى يعني أن شعر حسان قد ضعف بعد الإسلام لتركه ما كان يخوض فيه فى الجاهلية من شعر الحماسة والتشبيب والخمر والفتوة والهجاء ، أو الأغراض التى يضمها معنى (الشر) ، وأنه اهتم بعد إسلامه بشعر التقوى والمعانى الأخلاقية ورثاء المسلمين ، أو الأغراض التى يضمها معنى (الخير) .

والباقلانى من هذا الفريق المتردد بيْن حدود الالتزام الإسلامى وجمال الفن ، فهو حين يتناول الشعر من الناحية النظرية يشير إلى أنه (تصوير ما فى النفس) فيبيح بذلك للشاعر الحرية المطلقة فى التعبير عما يريد دون أى التزام ، بل نراه يحس أن الالتزام قيد إذا وُجِّه عن عمد لغاية دينية أو أخلاقية ، ولهذا يقول إن الشاعر المفلق إذا جاء إلى الزهد قصر . هذا هو الموقف النظرى للباقلانى ، فإذا

جاء إلى النقد التطبيقى هاجم امرأ القيس فى معلقته لسببين رئيسين : الأول لما فيها (من الفحش والتفحيش ما يستنكف الكريم من مثله ويأنف من ذكره) ، والثـــاني : للكذب وادعائه ما ليس فيه .

ولاشك أن من القضايا النقدية الأساسية التى ارتبطت بقضية الخلاف بين حدود الالتزام الإسلامى الأخلاقى وجمال الفن ، علاقة الشعر بالصدق والكذب وهي تتصل بالواقع الذى يحسه الشاعر ، ثم ما يتجاوزه من هذا الواقع ، كما تتصل بالقدرة التخييلية عند الشاعر ، وقد شرح ابن طباطبا العلوى معنى الصدق فجعله أهم عناصر الشعر وأعظم مزاياه لأن (الفهم يأنس من الكلام بالعدل والصواب الحق ... ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر وينفر منه) والصـــــدق عنده أنواع مختلفة ولكنها ترجع جميعا إلى معنى الحقيقة أو الصدق الواقعى . وهو يجيز الكذب – ويعنى به التخييل – فى حالتين : الإغراق فى الوصف ، والإفراط فى التشبيه .

أما ابن حزم فيؤمن بأن (أعذب الشعر أكذبه) وأن الشعر الصادق – بالمعنى الواقعى – سيكون على منوال (الليل ليل والنهار نهار) . ولهذا يرفض الشعر رفضا تاما . كما سبق أن أوضحت .

أما الشعر الذى يتضمن حكما ومواعظ ومدحا للنبي صلى الله عليه وسلم فيخرجه ابن حزم عن حد الشعر ، على أساس أن الحكم والمواعظ والمدائح النبوية تقوم على مبدأ الصدق الذى يتنافى – فى رأيه – مع الأساس الذى يقوم عليه الشعر وهو الكذب .

وقد حلل عبد القاهر الجرجانى مفهوم الصدق والكذب في ضوء الالتزام الإسلامى والإبداع الفني على السواء ، فهو يقول فى شرح بيت البحترى :

كلفتمونا حـــــــدود منطقكم ... فى الشعر يكفى عن صدقه كذبه

إن الشعر يكفى فيه التخييل والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل ،

ويستبعد على الشاعر (أن يريد بالكذب إعطاء الممدوح حظا من الفضل والسؤدد ليس له ، وأما ما قاله فى معارضة هذا القول (خير الشعر أصدقه) كما قال الشاعر :

وإن أحسن بيت أنت قائله ... بيت يقال إذا أنشدته صدقا

فقد يجوز أن يراد به أن خير الشعر مادل على حكمة يقبلها العقل ، وأدب يجب به الفعل ، وموعظة تروض جماح الهوى وتبعث على التقوى ، وتبين موضع القبح والحسن في الأفعال ، وتفصل بين المحمود والمذموم من الخصال .

ثم نراه يظهر الفرق بين المذهبين من حيث القيمة الجمالية للشعر فيقول : من قال (خيره أصدقه) كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح واعتماد ما يجـــرى من العقل على أصل صحيح أحب إليه وآثر عنده ... ومن قال (أكذبه) ذهب إلي أن الصنعة إنما يمد باعها وينشر شعاعها ، ويتسع ميدانها ، وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل ، ويدعى الحقيقة فيما أصله التغريب والتمثيل ، حيث يقصد التلطف والتأويل ، ويذهب القول مذهب المبالغة والإغراق فى المدح والذم ، والوصف والبث والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض ، وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد ، ويبدىء فى اختراع الصور ويعيد ، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا ، ومددا من المعانى متتابعا ، ويكون كالمغترف من غدير لاينقطع ، والمستخرج من معدن لاينتهى » .

وكانت قضية اللفظ والمعنى من القضايا النقدية المهمة التى ارتبطت بالالتزام الإسلامى الأخلاقى من ناحية وجمال الإبداع فى الشعر من ناحية أخرى ، والذين أعلوا من شأن المعنى كانوا يرون فى الشعر غاية نفعية ترتبط ارتباطا وثيقا بالالتزام الإسلامى الأخلاقى ، أما الذين ذهبوا إلى تفضيل اللفظ فلن نعنى منهم بالذين نظروا إليه منفصلا عن المعنى ، ولكن الذين نظروا إلى اللفظ مرتبطا بالمضمون هم الذين عبّروا باللفظ عن الإبداع الفنى فى تشكيل الشعر وصياغة صورته ، والجاحظ رائد فى هذا الاتجاه عندما قال إن « الشعر صناعة وضرب من

النسج وجنس من التصوير » ، وإنه « لا يُستطاع أن يترجم ، ولا يجوز عليه النقل ، ومتى حول تقطع نظمـــه وبطل وزنه ، وذهب حسنه ، وسقط موضع التعجب ، لا كالكلام المنثور » .

ثم أفاض عبد القاهر الجرجانى فى نظرية النظم فى الحديث عن أسرار الجمال الفني فى الشعر وأنكر أن يكون الجمال نابعا من المعنى فهو يقول عمن ذهب إلى ذلك : فأنت تراه لايقدم شعرا حتى يكون قد أودع حكمة أو أدباً ، أو اشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر ، ثم قال : والأمر بالضد إذا جئنا إلى الحقائق وما عليه المحصلون ، لأنا لانرى متقدما فى البلاغة مبرزا فى شأوها إلا وهو ينكر هذا الرأى .

ويقول أيضا : ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذى يعَبر عنه ، سبيل الشىء الذى يقع التصوير فيه كالفضة والذهب . يصاغ منهما خاتم أو سوار ، فكما أنه محال إذا أردت النظر فى صوغ الخاتم أو جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذى وقع فيه ذلك العمل ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه ، وكما لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فضة هذا أنفس ، لم يكن تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ألا يكون ذلك تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام .

ويفسر عبد القاهر الجمال الفنى للشعر بما يحدثه فى النفس من هزة وافتتان فيقول : فالاحتفال والصنعة فى التصويرات التى تروق السامعين وتروعهم ، والتخيلات التى تهز الممدوحين وتحركهم ، وتفعل شيئا شبيها بما يقع فى نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتونق ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لاينكر مكانه ولا يخفى شأنه .

لقد أوضحت فيما تقدم آراء النقاد والفكرين المسلمين حول القضية الأساسية

وفى النظرة إلى الشعر فى ضوء الالتزام الخلقى ، أو فى ضوء جمال الإبداع الفنى لنقيم أساسا واضحا لمفهوم الأدب الإسلامى بوصفه مذهبا أدبيا .

وينبغى القول بأن انتماء مذهب أدبى إلى الدين ، أو إيجاد رابطة عضوية بين الأدب والدين ليس ابتداعا ينفرد به المسلمون فقد كان للدين المسيحى - وهو أقل من الإسلام شمولا فى نظرته للإنسان والكون - تأثير واضح فى بعض المذاهب الأدبية منذ عصر النهضة ، ونستطيع أن نتمثل وجهة نظر النقاد الأوربيين الذين ثاروا على مساس الأدباء بالقيم الدينية المسيحية فى كتاب « جايلز فلتشر » المسمى « انتصار المسيح » .

بل لم يخف الشاعر الإنجليزى « ملتون » إيمانه بضرورة وجود هدف أخلاقى فى الشعر يتصل بتعاليم الدين المسيحى ، ويقول إنه يصف فى شعره عرش الله ، ويمجد عزته لتلقين الناس معانى التقى والفضيلة ، ونراه فى مقدمة ملحمته « الفردوس المفقود » ، ينبئنا بأن غرضه الذى يسعى إلى تحقيقه إثبات قدرة الله الخالدة.وشاعت فى القرن الثامن عشر الميلادى فى أوربا نظرية (العدالة الشعرية) التى تقوم على ترسم المثل الأعلى فى الأخلاق ، وعلى مبدأ الثواب والعقاب ، وهو مبدأ ثابت فى كل الأديان . ولكن أصحاب هذه النظرية استقوها من ديانتهم المسيحية ، وعلى هذا كان ينبغى أن تلقى أية شخصية مسرحية ماتستحقه فى النهاية من الجزاء مثوبة أو عقوبة ، وقد ذهب أصحاب هذه النظرية إلى ضرورة تصوير الأدب لعالم يجرى على نظام ثابت معلوم ، لا دخل فيه للأهواء والأقدار ، ولا مكان فيه لشطحات الخيال البعيدة . وفى القرن التاسع عشر الميلادى أكد « جون ستيوارت مل » النزعة الأخلاقية المرتبطة بالدين المسيحى فى الفنون ، وكلّ نواحى النشاط الفكرى الإنسانى ، ثم ظهرت المدرســة الإنســانية الجديدة التى وضع أســاسها « أرفنج بابيت » وكان هدفها الأسمى تقوية روح الإنسان بترسيخ القيم الدينية فيها ، وإذعانه للأعراف والتقاليد المتوارثة ، ومقاومة النزعات الفردية المتحررة ، والعاطفية المنطلقة دون قيود ، ولهذا نراه يهاجم « جان جاك روسو » وفلسفته التى تنادى بالانطلاق والفطرة والعودة إلى الطبيعة والانقياد التام للعاطفة ، هذه الفلسفة التى كانت أساسا فى المذهب الرومانتيكى .

كذلك كان للمدرسة الكلاسيكية الجديدة التي أسسها « ت . اس . اليوت » والتي يطلق عليها أحيانا اسم « مدرسة الإحياء الكاثوليكي » موقف مماثل في الاحتجاج على الحرية المطلقة للفرد التي يعبر عنها الأدب ، وفي ضرورة بعث الإيمان بالدين المسيحي ، وكان من رأي « اليوت » أن الحرية الفردية المطلقة حملت الإنسان على الاستخفاف بالقيم المتوارثة والمبادىء التي وصلت إليها الإنسانية بالتجربة وعن طريق العقل العام والضمير العام . كذلك حملته على الاستهانة بالدين ومعارضة أصوله ، وإتاحة الفرصة لكل إنسان ليدلي برأيه في أوامره ونواهيه بحجة عدم وجود وسيط بين الإنسان وربه . فأصبح كل فرد أيا كان علمه أو جهله ، ونكائه أو غباؤه ، مؤهلا لتفسير الدين بما يتفق مع وجهة نظره حتى بات الدين - بدعوى الحرية الفردية - عدة أديان ، وباتت الرابطة المسيحية ممزقة الأوصال .

ويتقدم « إليوت » خطوة أخرى حين دعا صراحة إلى ربط الأدب بالدين ، والحكم على الأدب بمقاييس أخلاقية لها صفة الثبات والشمول ، فهو يقول في مقال له بعنوان (الدين والأدب) : يجب أن يكمل النقد الأدبي بنقد قائم على موقف أخلاقي ولاهوتي محدد ، فبمقدار مانجد اتفاقا عاما في أي عصر من العصور على الأمور الأخلاقية واللاهوتية ، يمكن أن يكون النقد الأدبي قيمة موضوعية ، وفي عصور كعصرنا حيث لا وجود لهذا الاتفاق العام تزداد ضرورة تفحص القارىء المسيحي لما يقرأه ، ولاسيما إذا كان من وحي الخيال ، في ضوء مقاييس أخلاقية ولاهوتية واضحة فالأديب لايمكن أن تحدد عظمته بالمقاييس الأدبية وحدها ، وإن كانت هذه المقاييس تفصل بين مايسمى أدبا ، وما لايسمى كذلك .

فإذا أقررنا بسلامة مبدأ وجود رابطة عضوية بين الأدب والدين فيما سميناه (الأدب الإسلامي) الذي نعني به مذهبا أدبيا وليس نوعا خاصا من الأدب ، قلنا إن من خصائص هذا المذهب التعبير عن النظرية الإسلامية الشاملة للكون والوجود ، فلا يتصادم معها أو يخالفها في أية جزئية من جزئياتها ودقائقها ، وهذا التعبير نابع من التزام داخلي في نفس الشاعر المسلم الذي تشرب عقله وروحه الفكر الإسلامي فلا ينظر إلى الحياة والكون إلا من خلال رؤية هذا الفكر ، وهنا لايكون

مجال القول محصورا ضيقا ، كما يتوهم الذين يربطون بين الشعر والرذيلة ، فما أرحب المجال للشعراء دون أن يتلطخوا بذنب أو يتلبسوا بشائنة أو منقصة .

ومحال أن يكون هناك إلزام للشاعر بالقول في موضوعات محددة ، فالشعر في النظرة النقدية الحديثة لم يعد مقيدا بموضوعات ولكنه يضم تجارب عديدة تنفعل بها نفوس الشعراء فيعبرون عنها حتى إن الناقد آبركرومبى عرف الأدب بأنه (فن التعبير عن التجربة ، وحيثما تكونه الحياة فهناك مجال للتجربة) ويقول : إذا أراد الأديب أن يوصل التجربة لقارئه ، فلابد له من أن يبعث في نفس القارىء صورة مماثلة لما فى نفسه .

وكان الشاعر العربى المسلم متنوع التجارب في ضوء هذا الالتزام الإسلامى الذى تشربته نفسه منذ انبثق نور الإسلام حتى اليوم ، ففى صدر الإسلام انطلق الشعراء العرب بعد اسلامهم وخوضهم تجربة هذا الدين الجديد ، بدافع إيمانهم العميق والتزامهم ، ينوهون عن الإسلام وينازلون الكفر ويسجلون وقائع المسلمين فى غزواتهم وجهادهم ، ويبوحون للرسول صلى الله عليه وسلم بندمهم على غيهم قبل أن يهدى الله قلوبهم للإسلام ، ومنهم من عبر عن حنينه إلى ولده بعد أن انطلق للجهاد خارج الجزيرة العربية ، ومن ذلك ما قاله أمية بن الأسكر بعد ذهاب ابنه كلاب فى حرب فارس ، يقول :

لمن شيخان قد نشــدا كلابا	*	كتاب الله إن حفظ الكتــابا
أناديه فيعـــرض فى إباء	*	فلا وأبى كلاب ما أصــابا
وإنك والتماس الأجـر بعدى	*	كباغى الماء يتبع الســرابا
تركت أباك مرعشة يــداه	*	وأمك لا تسيغ لها شــرابا
إذا نعب الحمــام ببطن وج	*	على بيضـــاته ذكرا كلابا

ونجد مثل هذا الشعر الإنسانى الرفيع الصادق فى تجربته ، الجميل فى تعبيره ، عند عدد من الشعراء أمثال المخبل السعدى والبريق بن عياض الهذلى وأبى خراش وغيرهم .

وكان الصراع النفسى بين الدنيا والآخرة ، وبين الفضيلة والرذيلة ، وبين المال والزهادة من التجارب الإنسانية العميقة التى عبر عنها الشاعر المسلم فى عصور مختلفة ، يقول المخبل السعدى :

وتقــــول عاذلتى وليس لها * بغد ولا ما بعــــــده علم
إن الثراء هو الخلــود وإن * المرء يكرب يومه العُـــدم
إنى وجـــــدك ما تخلدنى * مائة يطير عفـــاؤها أدم
ولئن بنيت لى المشقــر فى * هضب تقصر دونه العُصْم
لتنقبن عنى المنيـــــة إن الله ليس كحكمــــــه حــــكم
إنى وجـــدت الأمر أرشده * تقوى الإله وشــــره الإثم

هل نجد فى هذه الأبيات نزعة تقريرية (دوجماتيكية Dogmatic) كما يسميها الفلاسفة وهى التى يصم بها أصحاب الحداثة أدبنا العربى كله ، وهذه النزعة تتخذ العقل وسيلة لتقرير ما هو كائن بالفعل وتتسم بالجمود والبعد عن التعبير عن النفس الإنسانية والصياغة الشعرية الرائعة .

وهذا أبو العتاهية فى لحظة بوح وندم يرقى إلى ذروة الجمال الفنى وروعة الالتزام الإسلامى حين يقول :

إلهى لا تعـــــذبنى فإنى * مُقــــر بالذى قد كان منى
فمالى حيلة إلا رجــــائى * لعفوك إن عفوت وحسن ظنى
وكم من زلة لى فى الخطـــايا * وأنت على ذو فضـــــل ومن
إذا فكـــرت فى ندمى عليها * عضضت أناملى وقرعت سنى
أجن بزهرة الدنيـــا جنونا * وأقطع طول عمـــرى بالتمنى
ولو أنى صدقت الزهـد عنها * قلبت لأهلها ظهـــــر المجن
يظن الناس بى خيــرا وإنى * لشـــر الخلق إن لم تعف عنى

ويتأمل أبو نواس الحياة بعد أن ولت بشبابه واعتصرها فى اللهو والغى ، فيعبر عن تجربته في لحظة مكاشفة :

ولقد نهزت مع الغـواة بدلوهم * وأسمت سرح اللهو حيث أساموا
وبلغت ما بلغ امــرؤ بشبابه * فإذا عصـــارة كل ذاك أثام

وتتكشف له بعد توبته حقيقة الدنيا وقد أوشك أن يغادرها فيعبر فى تجربة فنية صادقة عما تكشف له فى ظل مبدأ الالتزام الإسلامى فيقول :

أيارب وجه فى التـــراب عتيق * ويارب حسن فى التـــراب رقيق
ويارب حزم فى التراب ونجــدة * ويارب رأى فى التـــراب وثيق
أرى كل حى هالــكا وابن هالك * وذا نسب فى الهـــالكين عريق
فقل لقـــريب الدار إنك نازح * إلى منزل نائى المحـــل سحيق
إذا امتحن الدنيا لبيب تكشفت * له عن عدو فى ثياب صـــديق
سلكنا من الدنيا بكل طـــريق * فيـومان : يوما فسحة ومضيق

والالتزام الإسلامى النابع من النفس المؤمنة يبرز لنا فى ك[illegible] جربة صادقة من الناحية الفنية ، وفى كل لحظة شعرية تخط[illegible] [illegible] حتى [illegible] موقف الشاعر من الطبيعة كتلك القصيدة التى كتبها محمود حسن إسماعيل بعنوان (القرية الهاجعة فى ظل القمر) فى ديوانه (أغانى الكوخ) ، يقول فيها :

إيه قريتى أصيخى لشـــاد * سكب اللحن فى رنـــين شجى
شـــاعر هزه هواك فغنى * ك أنشودة الجمـــال البهى
مـــد أوتـــاره أشعة بـــدر * غارقات فى صمتك الســـرمدى
ساحرات النهى برعشة أطياف تراقصن فى الفضـــاء الوضى
صدحت بالجــــلال فى صمته الســــامى بسر محجب أزلى
تلهم الرشد للضـــلول وتلقى * معجـــزات الهدى لكل غوى
وتسوق الإيمان للجاحــد الغاوى فتنضـــو من قلبـــه كل غى
فضحت كل ملحد حين أضفت * قدرة الله من سناها العـــلى

كذلك نجد هذا التلاقى بين الالتزام الإسلامى والجمال الفنى فى تجربة شاعر معاصر شاب من مكة هو عبد الله باشراحيل الذى يعبر عن هموم العصر ومايلقاه المسلمون من مآس فيه فيقول فى قصيدة عنوانها « نعم » :

نعـــــم ويانفسى نعم * الشعر ضـــاق به القلم
والحشـــرجات من الصــــدور وآهة تشكو النـــــدم
وأتوا المدائن والزهـــــور ، على بيـــادرها عـــدم
سلَبوك يازمنى العـــــراقة والأصــــــالة والقيـــم
نعـــم وتجتـرىء النقم * ووقـــود نار تضطرم
وكتاب أطفـــــال هناك * حروفه غــــــدر ودم
وسيوف خــــالد لم تزل * ثكلى وخيـــل ابن الحكم

إن الأمثلة القليلة التي قدمتها من الشعر القديم والحديث تعبر عن آلاف غيرها نبعت التزاما بالفكر الإسلامى الصحيح من نفوس أصحابها ، فلم تكن نظما باردا ، ولم يكن التعبير فيها مباشرا تقريريا ، أو خطابيا يعتمد على ضجيج الألفاظ ، بل رأينا فيها صدق النفس الشاعرة ، وحرارة التجربة ، وجمال التصوير والإيقاع ، وروعة الخيال . وهذا يثبت لنا عدم وجود مفارقة بين حدود الالتزام الإسلامى وجمال الفن .

أما مقولة الأصمعى التى شاعت بين الباحثين وأسسوا عليها دعوى باطلة ترددت وكأنها حقيقة ثابتة . وهى أن الاسلام قدأطفأ نار الشعر التي كانت مشتعلة طوال العصر الجاهلى ، وكان يؤرثها شعراء فحول ذهبوا في القول كل مذهب ، وعقم عصر الرسول والخلفاء الراشدين أن ينجب مثلهم ، فهى مقولة غير صحيحة لأنها تقوم على معادلة خاطئة ، فكيف يمكن أن يقوى الشعر على الشر والرذيلة ، ويضعف على الخير والفضيلة ، وكأن الفنون تقتصر على تصوير الجانب المظلم فى النفس الإنسانية ؟ ثم إن الموضوعات التى أجمع المفسرون على منافاتها للالتزام الإسلامى كالهجاء والغزل الفاحش مثلا لم تكن قمة فى الشعر الجاهلى ، حتى فى

المختارات التي انتقاها الأصمعي نفسه ، فكيف يضعف الشعر فى الإسلام إذا غابت ؟ أما توجيه الأغراض الأخرى كالمديح مثلا إلى الصدق الواقعى ، فلم ينتج عنه شعر تقريرى تسجيلي كما قد يظن بعض الواهمين ، بل نرى على النقيض من ذلك شعرا تخلى عن نمطية الأوصاف المحددة في الشعر الجاهلى ، وانطلق إلى آفاق جديدة من التعبير ، ولا أجد أدل على ذلك من قصيدة العباس بن عبد المطلب رضى الله عنه فى مدح الرسول صلوات الله عليه فهو يقول :

من قبلها طبت في الظلال وفى * مستودع حيث يخصف الورق

ثم هبطت البلاد لابشـر أنت * ولا مضغـة ولا علَـق

بل نطفـة تركب السفين وقد * ألجم نسرا وأهله الغـرق

تنقل من صالب إلى رحـم * إذا مضى عالم بدا طبـق

حتى احتـوى بيتك المهيمن من * خندف عليـاء تحتها النطق

وأنت لما ولدت أشـرقت الأرض وضـاءت بنورك الأفـق

فنحن فى ذلك الضيـاء وفي النـور وسبل الرشـاد نخترق

ويتمثل فى هذا الشعر تحولا في القيم الاجتماعية والفنية ، وتغيرا فى الشكل الفنى ، فالشاعر يتحدث فى صدق عما يؤمن به من بداية خلق محمد صلى الله عليه وسلم فى الجنة قبل أن يوجد الإنسان في الأرض ، وقد ظل سرا فى ضمير هذا الكون ينتقل من جيل إلى جيل بشيرا بالخير ، ونذيرا بهدم الأوثان ، حتى كان مولده نورا أشرقت به الأرض هداية ورشادا ، فأين هذه الفضائل المعنوية الإسلامية التى وصف بها الرسول في صدق فنى وموضوعى من الصفات الحسية التى كان الشاعر الجاهلى يضخمها ويلصقها بممدوحه كذبا ونفاقا !

ونجد الخليفة الزاهد عمر بن عبد العزيز يمنع الشعراء من مدحه لمبالغتهم وكذبهم ، فلما ألح عليه كثير بن عبد الرحمن في إنشاده أخذ عليه ميثاقا بألا يقول إلا صدقا ، فوجهه بذلك وجهة الالتزام الإسلامى وقد صاغ منه إحـدى روائع شعره بعد أن استمع إلى خطبة للخليفة وتأثر بشخصيته ، يقول فى قصيدته :

وأبيت فلم تشتم عليــا ولم تخف * بريا ولم تقبل إشارة مجـــرم
وأظهرت نور الحق فاشتد نوره * على كل لبس بارق الحق مظلم
وصدقت بالفعل المقال مع الذى * أتيت فأمسى راضيا كل مسلم
ألا إنما يكفى الفتى بعد زيغه * من الأود الباقى ثقاف المقـوم
وقد لبست لبس الهلوك ثيــابها * تراءى لك الدنيا بكف ومعصـم
وتومض أحيانا بعين مريضــة * وتبسم عن مثل الجمان المنظـم
فأعـرضت عنها مشمئزا كأنما * سقتك مدوفا من سمام وعلقـم

والإسلام ليس فيه هيئة متسلطة تلزم الشعراء بأنواع من القول تنحصر فى المعانى الدينية لتقريرها في النفوس ، أو للترغيب والترهيب ، أو اصطناع الشعر التعليمى فى الحض على الفضائل الإسلامية واجتناب الرذائل ، بل إن الشعراء الذين لم يتغلغل الإسلام في نفوسهم ، أو الذين ينتسبون إليه بحكم ولادتهم لم يتعرضوا للمصادرة قديما أو حديثا ، وهم لا يخضعون لأى إلزام ، وهم فى الوقت ذاته متحللون من الارتباط بالفكر الإسلامى ، فكيف يعبرون عن شىء لا يلتزمونه فى أنفسهم ، وفى عصر صدر الإسلام هجا النجاشى بنى العجلان والحطيئة الزبرقان ابن بدر ، وضابىء بن الحارث البرجمى بنى جرول بن نهشل هجاء مقذعا شديد المخالفة للالتزام الإسلامى ، ولكننا لا ندهش لذلك ، فالنجاشى ظل إلى أيام على بن أبى طالب رضى الله عنه يشرب الخمر ولا يصوم رمضان ، والحطيئة ارتد عن الإسلام في عهد أبى بكر رضى الله عنه ، وضابىء البرجمى كان خبيثا شريرا وقد حاول اغتيال عثمان بن عفان رضى الله عنه .

وظل الشعراء المسلمون فى كل العصور مختلفين في قوة التزامهم الإسلامى فى أدبهم ، تبعا لاختلاف قوة إيمانهم وتمسكهم بأهداب دينهم ، فالنفس البشرية أمارة بالسوء ، ودعوى الحرية الدينية والاجتماعية والفكرية كانت – ولا تزال – تلح على بعض العقول ، وتعينها على ذلك حركات الكيد للإسلام .

والمعانى الدينية الخالصة التى أراد بعض المفسرين حصر الشعر فيها فى حدود الالتزام الإسلامى كتوحيد الله والثناء عليه ، والحكمة والموعظة والزهد والآداب

الحسنة ، ومدح رسول الله صلى الله عليه وسلم والصحابة وصلحاء الأمة تخرج عن إطار الشعر التعليمي إذا كانت نابعة من نفس مؤمنة مرت بتجربة صادقة ورفدتها موهبة حقيقية في الشعر لامعرفة بالكلام والأوزان ، فالجمال الفنى شرط لا ينبغى التنازل عنه في دعوتنا إلى الأدب الإسلامى ، بوصفه مذهبا يحقق انتماءنا إلى عقيدتنا ويتمسك بقيم البيان العربى الذى كان كتابنا الكريم ذروته ، ويعتصم بتراث الشعر العربى وعبقرية لغته في مواجهة المذاهب الأدبية الخبيثة التي تروج غثاء القول فى غيبة العقل وفقدان العلم والأصالة والموهبة وفى حمَى خواء الروح من القيم الإسلامية .

القسم الثاني

رؤى نقدية تطبيقية

الباب الأول

في أصول الشعر العربي

الفصل الأول

موقف مرجليوث من الشعر العربي

على

كثرة ماكتب المستشرقون في قضايا اللغة العربية والأدب العربي لانجد مقالة تمثل سوء المنهج العلمي خضوعا للتعصب المقيت ضد العروبة والإسلام أشد وقعا وأبعد أثرا من مقالة «ديفيد صمويل مرجليوث David Samuel Margoliouth» المستشرق الإنجليزي الذي نشرها بعنوان «أصول الشعر العربي The Origins of Arabic Poetry» في عدد يوليو عام ١٩٢٥م من مجلة الجمعية الآسيوية الملكية التي تصدر بلندن «Jornal of the Royal Asiatic Society»[1] والتي كان رئيسا لتحريرها

ولد مرجليوث في عام ١٨٥٨م، وعاش اثنين وثمانين عاما إذ توفي في عام ١٩٤٠م، وقد درس في جامعة اكسفورد الآداب الكلاسيكية اليونانية واللاتينية، ثم انتقل إلى دراسة اللغات السامية وقد بدأ نشاطه العلمي عام ١٨٨٧م بإظهار ترجمة «متى بن يونس» لكتاب (فن الشعر) لأرسطو. وعين بعد ذلك في عام ١٨٨٩ أستاذا بالجامعة التي تخرج فيها. وتوالت بحوثه ومؤلفاته منذ ذلك التاريخ، فكتب بحثا في عام ١٨٩٣م عن أوراق البردى العربية في مكتبة بودلي بأكسفورد. وترجم في السنة التالية جزءا من تفسير البيضاوي إلى الإنجليزية. كذلك ترجم في عام ١٩٢٠م جزءا من كتاب (تجارب الأمم) لمسكويه، ثم نشر (رسائل أبي العلاء المعري) عام ١٨٩٨م، و(معجم الأدباء) لياقوت الحموي في الفترة من عام ١٩٠٧م إلى عام ١٩٢٧م، و (نشوار المحاضرة) للتنوخي عام ١٩٢١م، وله عدد كبير من التحقيقات والبحوث والتراجم[2]

وإذا كانت جهود مرجليوث في تحقيق المخطوطات العربية ونشرها تذكر له بالتقدير، فإن بحوثه التي تتصل بالإسلام تتسم بالتعصب المقيت، والبعد عن

المنهج العلمي، والجهالة الفاضحة. يتضح [illegible] كتابه (محمد ونشأة الإسلام) Mohammad and the Rise of Islam الـذي نشـر عام ١٩٠٥م، وكتابه (الإسلام) Mohammed anism الـذي نشـر في عام ١٩١١م، وبحثـه عن العـلاقات بين العرب واليهود حتى ظهور الإسلام الذي نشر عام ١٩٢٤م، The Relations between Arabs and Is[illegible]lites prior to the rise of Islam

كذلك يتضح هذا الموقف المتعصب في مقالته موضوع هذا الحديث وهي (أصول الشعـر العـربي) التى دفعـه فيها تعصبه ضد الإسلام إلى تنكب الأسلوب العلمي، وقد هدف فيهـا إلى التشكيك في الإسـلام بإثـارة الشكوك حول الشعر الجاهلي . وكان لهذه المقالة آثارها الخطيرة في إيمان بعض الباحثين العرب المسلمين المحدثين بما جاء فيها وأسس الـدكتـور طه حسـين على قواعـدهـا نظرية أفاض في الحديث عنها في كتابه (في الشعـر الجـاهلي) الذي أصدره عام ١٩٢٦م[٣]، بعد نحو عام من ظهور مقالة مرجليوث، فآذت مشـاعـر المسلمين، وصدمت فكر العلماء الثقات، ثم حذف منه الدكتور طه حسين أبـرز الأقـوال إثـارة، وأضـاف إليـه مايعـزز نظريته المؤسسة على آراء مرجليوث التي يلخصهـا قولـه: «إن الكثـرة المطلقـة مما نسميه أدبا جاهليا ليس من الجاهلية في شيء، وإنمـا هي منحـولـة بعـد ظهـور الإسـلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم، أكثر مما تمثل حياة الجاهليين»[٤]، وقد أعاد نشره تحت عنوان (في الأدب الجاهلي) .

وقد انبرى للرد على نظرية طه حسين المرجليوثية الأصل عدد كبير من أهل العلم، نذكـر منهم «محمـد الخضر حسين» في كتابه (نقض كتاب في الشعر الجاهلي)، و«محمد الخضري» في كتابه (محاضرات في بيان الأخطاء العلمية والتاريخية التي اشتمل عليها كتاب في الشعر الجاهلي)، و«محمد فريد وجدي» في كتابه (نقد كتاب في الشعر الجاهلي) و«محمد لطفي جمعة» في كتابه (الشهاب الراصد)، و«محمد أحمد الغمراوي» في كتابه (النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي)، و«شكيب أرسلان» في مقدمته الضافية التي صدر بها كتاب الغمراوي. وكان الرد العنيف على هذه النظرية من فصول كتاب (المعركة تحت راية القرآن) لمصطفى صادق الرافعي

وقد اهتم بآراء مرجليـوث وآثـارهـا في بعض المستشـرقين والعرب الدكتور ناصر الدين الأسد، فخصص لها قسما من دراسته عن مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية[٥] . وظلت مقالة مرجليوث في أصلها الانجليزي بعيدة عن التداول إلا في أيدي قلة من البـاحثـين، وحتى هؤلاء البـاحثـون لم يحللوا كل ما جاء في هذا المقـال من آراء خطيرة تنضح بالتعصب، وتتخطى أصول المنهج العلمي، وقد تصدى لترجمتها الدكتور يحيى الجبـوري[٦]، وقـدم لها ببيان بعض أصول قضية الانتحال. وبرغم جهد المترجم

الذي ينبغي أن يذكر فيشكر . ظهرت الترجمة سقيمة غير واضحة او مفهومة في كثير من المواضع، إلى جانب وقوع بعض الأخطاء في الصياغة العربية، وبعض التحريفات في نقل النص الإنجليزي، وأستشهد على سقم الترجمة بهذه الفقرة: «ولكن يبدو هنا فضلا عن ذلك وكأن غياب المهارة الشعرية كان مبررا، إنه ليس شيئا بعيدا عن المواجهة الكائنة هناك حيث يجب ألا تكون، ولكن شيئا ما هم يتمنونه مع ان غيابه كان مسوغا»[7] ثم ظهر مقال مرجليوث مترجما مرة أخرى إلى العربية في كتاب للدكتور عبد الرحمن بدوي بعنوان (دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي)[8]، وقد وقعت في الترجمة أخطاء كثيرة، ولكن أخطرها تحريف أسماء بعض الأعلام الذين يجهلهم المترجم لبعد تخصصه عن الشعر العربي، كالحصين بن الحمام الذي يكتبه المترجم (الهمام)[9]، والاسود بن يعفر الذي يكتبه المترجم (يعفور)[10]

وقدم المترجم بين يدي الكتاب تصديرا عاما يتجلى فيه امتداد التأثير المرجليوثي على المفكرين العرب المعاصرين، فنراه يسوق «كلام ابن سلام الجمحي» في كتابه (طبقات فحول الشعراء) ثم يعقب عليها قائلا: «تلك هي النتائج التي انتهى اليها ابن سلام الجمحي، والاسباب التي ساقها لبيان منشا الانتحال والتزييف والزيادة في الشعر الجاهلي، وهي هي عينها النتائج والاسباب التي اوردها الدكتور طه حسين في كتابه (في الشعر الجاهلي) و (في الأدب الجاهلي)، أو كتابه الواحد المعدل هذا. فعلام إذن كل هذه الضجة الزائفة التي اثيرت حول هذا الكتاب، حتى نعتوا صاحبه بما شاءوا من النعوت، فاتهموه بالمروق والتهجم على التراث العربي العريق، والرغبة في تحطيم أمجاد العرب، والانسياق وراء (مؤامرات) المستشرقين، (ولهذه الكلمة في ذهن كل أوجل المشتغلين بالأدب العربي معان غريبة ممعنة في التضليل والإيهام والتهاويل)، فهل كان «ابن سلام الجمحي» (١٤٩ ـ ٢٣١)هـ (مستشرقا) هو الآخر (متآمرا) على التراث العربي القومي»[11]

ولا حد تجاوزا لكل الحقائق أشد وأخطر من هذه الأقوال، فما أبعد كلام ابن سلام عن «مرجليوث» و «طه حسين»، وما اصدق قول الأستاذ «محمود محمد شاكر»: «أما ابن سلام صاحب كتاب (طبقات فحول الشعراء) فهو من قضية «مرجليوث» ومن قضية الشعر الجاهلي بمعزل ... ابن سلام لايشك في شعر هو أحد حفاظه وعلمائه، ثم يؤلف في هذا الشعر وشعرائه كتابا قائما برأسه هو كتاب (طبقات فحول الشعراء) فلماذا نزيف الحقائق»[12] وكأن «شكيب ارسلان» قد عنى «الدكتور عبد الرحمن بدوي» حين قال : «وليس «طه حسين» في هذا الراي الفائل والمنطق المقلوب إلا مقلدا لمرغليوث أو لغيره من الأوروبيين لسابق عقيدة سخيفة فاشية ـ ويالالأسف ـ في الشرق، وهي أن الأوروبي لايخطىء أبدا»[13]

ويتبين لنا افتتان «الدكتور عبد الرحمن بدوي» بكل مايكتبه المستشرقون - حتى بالخطل والباطل - في احتفائه الشديد بمقال «مرجليوث» إذ يقول «وأخيرا خطا البحث خطوة جبارة بمقال كتبه «ديفيد صموئيل مرجليوث» .. استغل فيه نتائج النقوش الحميرية والعربية الجنوبية، وركز خصوصا على الدوافع الدينية في انتحال الشعر الجاهلي والتغيير في روايته زيادة أو نقصا أو تحريفا»[14]

ويمضي «الدكتور عبد الرحمن بدوي» - وهو آخر من عرضوا بالدراسة لمقال مرجليوث - في افتتانه بالمستشرقين وإنكاره على الباحثين العرب الذين تصدوا لأباطيلهم، إلى حد التهجم عليهم بقوله: «والشيء المؤسف حقا هو أن كل هذه الأبحاث قد بدأت في الستينات من القرن الماضي، ونمت واتسعت، بينما ظل (المشتغلون) بالأدب العربي في العالم العربي والإسلامي بمعزل تام عنها، وفي جهل فاحش بها. وربما كان في هذا التفسير للدهشة الحمقاء التي قوبل بها كتاب «الدكتور طه حسين»، ولو كانوا على علم بما كتب القدماء من علماء العربية مثل «الجمحي»، وأقصد بالعلم هنا الفهم الدقيق والتبصر لامجرد الاطلاع، ثم لو كانوا اطلعوا على أبحاث المحدثين من المستشرقين التي بدأت قبل ذلك بأكثر من خمسة وستين عاما، لما رأوا في كتاب (في الأدب الجاهلي) شيئًا غريبا أو مستنكرا لو خلصت نياتهم، ولرحبوا به بوصفه إسهاما عربيا له قيمة في هذا المجال، ولواصلوا السير في هذا الطريق الواعد بالنتائج العظيمة. لكن ماحدث في مصر والعالم العربي كان على النقيض تماما، فلم يقتصر الأمر على الردود الممعنة في الجهل والادعاء التي نشرت في سنوات ١٩٢٧ وما تلاها، بل كان الأدهى هو ماكتبه (أساتذة) الأدب العربي من كتب، وماحضره تلاميذهم من (رسائل جامعية) لنيل الدكتوراه، وكلها تكشف عن جهل هؤلاء وأولئك التام بكل مانشر قبل ذلك بمائة عام أو يزيد من أبحاث ودراسات نضّرت وجه البحث في الشعر الجاهلي، وتقدمت به خطوات هائلة وهم عنها جميعا غافلون»[15]

ولايملك أي باحث نفسه من الدهشة إزاء هذا التهجم القائم على مايصف به القائل غيره من تحريف وجهل وادعاء، بل إن مما يلفت النظر بقوة أن «الدكتور عبد الرحمن بدوي» الواقع في أسر الفتنة المرجليوثية التي يزعم أنها (نضّرت وجه البحث في الشعر الجاهلي) بإنكارها كل الشعر الجاهلي، وكل الحقائق المستخلصة منه، قد ترجم ضمن مقالات المستشرقين التي نقلها إلى العربية بحث «بروينولش» (في مسألة صحة الشعر الجاهلي) الذي رد به على «مرجليوث»، وسفّه معظم آرائه. كذلك أغفل «الدكتور عبد الرحمن بدوي» بحوث مستشرقين آخرين ردوا على «مرجليوث»، وكشفوا زيف منهجه العلمي والنتائج التي توصل إليها، وفي ذلك يقول الأستاذ «محمود محمد شاكر»: «ومن الإنصاف للمستشرقين أقول لك: إن كثيرا منهم من شيوخ «مرجليوث»

وأقرانه وتلامذته، قد رفض هذه القضية، ورد عليها ونقضها، وكان من آخرهم ـ فيما أعلم ـ المستشرق «آربري» ، فقد لخص أدلة «مرجليوث» ونقضها عليه، وذلك في كتابه (المعلقات السبع)، ثم قال في آخر كلامه : «إن السفسطة ـ وأخشى ان اقول الغش في بعض الأدلة ـ التي ساقها الأستاذ «مرجليوث» لاتليق البتة برجل كان ـ ولاريب ـ من اعظم ائمة العلم في عصره»[16]

تلك بعض آثار ردود الفعل التي اثارها بحث مرجليوث (اصول الشعر العربي)، فما حقيقة الآراء التي أثارها، ومامدى نصيبها من الصحة والخطأ، واعتمادها على قواعد المنهج العلمي السليم ؟!

* * *

إن «مرجليوث» يبدأ بحثه بفروض يسيء فيها شرح الآيات القرآنية، ثم يرتب عليها نتائج خاطئة وقد بدأ بالاستدلال بالقرآن الكريم على وجود شعراء جاهليين[17]، وهو بهذه البداية يشير إلى أمرين. الأول إنكاره وجود شعراء جاهليين، بين أيدينا أشعارهم وأخبارهم، ولذلك يلتمس الدليل على وجودهم والثاني : الاعتماد على القرآن الكريم وحده في إثبات الأشياء وإنكارها في عصر ما قبل الإسلام. وهو ليس كتاب تاريخ، كما أن «مرجليوث» لايؤمن به بوصفه نصرانيا، فكيف يعتمد على مرجع لا يثق بصحته ؟

ثم نراه يسوي بين الكاهن والمجنون والشاعر، استنادا إلى قوله تعالى : (فذكر فما انت بنعمة ربك بكاهن ولامجنون. أم يقولون شاعر نتربص به ريب المنون)[18] وهو يستنتج من ذلك أن الشعراء كانوا يتنبئون بالغيب[19]. والكاهن هو الذي يأتيه الرئى من الجن بالكلمة يتلقاها من خبر السماء، والمجنون هو الذي يتخبطه الشيطان من المسّ، وورود الشاعر في الآية التالية لايعني اقترانه بالكاهن والمجنون، «من أين استنتج «مرجليوث» أن الشاعر يتنبأ بالغيب. وقد بنى على هذا الاستنتاج الخاطيء فهمه السقيم لآيات سورة الشعراء: (هل أنبئكم على من تنزل الشياطين. تنزل على كل أفاك اثيم)[20] فقد قرر أن الأفاكين الآثمين المشار إليهم في الآية هم الشعراء الذين تنزل عليهم الشياطين[21] وليس هذا صحيحا، فالمقصود من الآية الكهان، وقد روى «البخاري» عن «عائشة» رضي الله عنها : «سأل ناس النبي صلى الله عليه وسلم عن الكهان، فقال إنهم ليسوا بشيء. قالوا : يارسول الله فإنهم يحدثون بالشيء يكون حقا، فقال النبي صلى الله عليه وسلم : تلك الكلمة من الحق يخطفها الجني فيقرؤها في أذن وليه كقرقرة الدجاج، فيخلطون معها أكثر من مائة كذبة»[22] فليس الشاعر إذن هو الأفاك الأثيم. وليس هو الذي تنزل عليه الشياطين ويدعي علم الغيب .

ويمضي «مرجليوث» في محاولة استخ... في القرآن الكريم من حقائق حول الشعر الجاهلي، فيستند إلى قوله تعالى (وما علّمناه الشعر وماينبغي له إن هو إلاّ ذكر وقرآن مبين»[23] في الحكم بأن الشعر الجاهلي كان كلاما غامضا غير مبين[24]، على أساس أن الآية تشير إلى أن القرآن (مبين). وإسناد الإبانة للقرآن ليس معناه نفي الإبانة عن الشعر، وربما تصح شبهة هذا الارتباط بالتضاد في الإبانة بين القرآن والشعر إذا اقتصر وصف القرآن بالإبانة على هذا الموضع وحده الذي تعرض فيه للشعر، ولكن الحقيقة أن هذا الوصف (قرآن مبين) أو (كتاب مبين) قد تكرر في عشرات الآيات[25]، مما يدل على أن المقصود تثبيت معنى الوضوح في الدلالة للقرآن، مجردا من الإشارة إلى الشعر وسواه، بل استخدمت لفظة (مبين) في آيات كثيرة أخرى صفة لعشرات من الموصوفات الأخرى كالسحر، أو الضلال، أو العدوّ، أو النذير، أو الخصيم، أو البلاغ، أو الخسران، أو الثعبان، أو الحق، إلى غير ذلك من الموصوفات[26]

ولعل قوله تعالى : (وإنه لتنزيل رب العالمين، نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المنذرين بلسان عربي مبين)[27]. (ولو نزلناه على بعض الأعجمين فقرأه عليهم ماكانوا به مؤمنين)[28] فيه أبلغ الدلالة على ماقصدت إليه من وصف القرآن بالإبانة ليكون واضحا قاطعا للعذر، مقيما للحجة، فقد نزل بلسان عربي على عرب يفهمونه، وليس في ذلك ولا في غيره إيحاء بأن الشعر الجاهلي لم يكن كذلك.

وتأسيسا على فهم «مرجليوث»، أن الشاعر الجاهلي هو المقصود بالأفاك الأثيم، استنتج من قوله تعالى : (والشعراء يتبعهم الغاوون الم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لايفعلون إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ماظلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون)[29] أن الاستثناء لاينطبق على الشعراء[30]. ولاندري على من ينطبق اذن، ولا كيف نفصل بين المستثني والمستثنى منه لغة .. وهناك اتفاق بين المفسرين جميعا ـ الذين يحسنون فهم لغتهم العربية ـ على أن هذا الاستثناء يدخل فيه كل شاعر مؤمن «ولوكان سابقا مشركا آمن وتاب وأناب ورجع وأقلع وعمل صالحا وذكر الله كثيرا فيما تقدم من الكلام السيىء، فإن الحسنات يذهبن السيئات، وامتدح الإسلام وأهله في مقابلة ما كانّ يذمه، وقوله تعالى: (وانتصروا من بعد ماظلموا) قال «ابن عباس» يردون على الكفار الذين كانوا يهجون به المؤمنين وكذا قال «مجاهد» و «قتادة». وهذا كما ثبت في الصحيح أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال لحسان: اهجهم، أوقال. هاجهم وجبريل معك. روى «الإمام أحمد» عن «كعب بن مالك» عن أبيه أنه قال للنبي صلى الله عليه وسلم: إن الله عزوجل قد أنزل في الشعراء ماأنزل، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم إن المؤمن يجاهد بسيفه ولسانه ، والذي نفسي بيده لكأن ما ترمونهم به نضح النبل »[31]

ويعرض «مرجليوث» مايسميه معضلة، وهي أن الرسول صلى الله عليه وسلم (الذي لم يكن يعلم الشعر) كان يدرك أن ما يوحى إليه لم يكن شعرا، بينما أهل مكة الذين يفترض أنهم كانوا يعرفون الشعر حين يسمعونه او يرونه ظنوا بأن هذا الوحي كان شعرا.[32] و«مرجليوث» يسوق هذه الشبهة المسمومة في شكل معضلة تاسيسا على وصف الكفار للرسول بانه شاعر والمسألة ذات شقين، كلاهما يتعامى عنه «مرجليوث»، اما الشق الأول فهو ان الرسول صلى الله عليه وسلم لم يكن يعلم الشعر، وليس هناك عربي لم يكن يعلم الشعر، ولكن الرسول صلوات الله عليه لم يكن يقول الشعر، وفرق كبير بين المعنيين

والشق الثاني ان الكفار من العرب ظنوا ان القرآن شعر، وهو أمر لايشتبه عليهم قط، ولكنه ادعاء مثل أي ادعاء بغرض التمويه وصرف النظر عن هذا الفن القولي المعجز الذي نزل به القرآن

ويبني «مرجليوث» على قوله نتيجة يدّعي فيها «ان الشاعر كان يُعرف غالبا بمادة اقواله أكثر مما يعرف بصياغتها»[33]. وكأن «مرجليوث» يريد القول بأن شكل الشعر يختلف عن شكل القرآن، ولكن مادتهما واحدة. ثم عاد للقول بأن إنكار ان يكون القرآن شعرا لايشير إلى الخلو من الانتظام في شكل الأقوال، بل إلى طبيعة المادة المعبر عنها[34] وهذا اضطراب واضح في فكر «مرجليوث» مرده محاولته الربط المفتعل بين النص القرآني والشعر الجاهلي من حيث الشكل أو المضمون، ولايستقيم هذا الربط بأيهما .

ويتحدث «مرجليوث» عن النقوش التي خلفتها الأمم القديمة ليصل إلى القول «يستحيل أن نستظهر من النقوش العربية أن العرب كانت لديهم اية فكرة عن النظم أو القافية»[35] . وافتراضه وجود نقوش شعرية عند العرب، اوعند اية امة قديمة ليس أمرا محتوما لازما، اما نفيه - تأسيسا على ذلك - ان تكون لدى العرب فكرة عن (الشعر) فادعاء يريد ان يصل منه إلى أن الكهان في الجاهلية هم الشعراء، وأن سجعهم (أو لغتهم الغامضة كما سماها) هي الشعر الذي كان معروفا في الجاهلية .[36]

والغاية الخبيثة التي يرمي إليها «مرجليوث» من هذا الاستنتاج - دون أن يشير إلى ذلك صراحة - إيجاد علاقة بين الشعر الجاهلي (أو سجع الكهان في رأيه) والقرآن الذي يعتمد في بعض آياته على الأسجاع أوالفواصل كما يسميها علماء البلاغة .

ويطرح «مرجليوث» عدة آراء تتسم بالتسرع في الحكم وسوء الفهم، فهو يستند إلى أبيات لأبي تمام يذكر فيها أن العرب لايهتمون في الشعر إلا بما يسجل معاركهم وجلائل أعمالهم، ويقرنه في رأيه هذا بهوراس الشاعر الروماني[37]، وليس هناك اي دليل على استمداد أبي تمام الفكرة من هوراس، فليس هناك إذن مايبرر الجمع بينهما في هذه

الإشارة كذلك نرفض قوله بأن القبيلة التي يـ... ـيا الشا ... الأجود تسيطر على القبائل الأخرى[٣٨] ـ فهذا القول لاسند له من الحقيقة في المصادر العربية ـ وأن الشعراء ليسوا إلّا مسجِّلين للأحداث[٣٩]، لأنه بذلك يجرد الشعر العربي من صفته الفنية، ويجعله مجرد نظم وثائقي، وليس ذلك ... ـحا من الوجهة الفنية، كما أنه يريد أن يصل بهذا الفهم إلى مصادمة مع الآية القرآنية الكريمة : (وأنهم يقولون ما لايفعلون) مقرراً أنهم على العكس يسجلون مافعلوه في الواقع ، أوماشاهدوه يفعل[٤٠]

ويحاول «مرجليوث» أن يضع حدودا للشعر العربي مستقاة من ديوان أبي تمام، ومن ديوان الحماسة الذي جمعه، فيقول : إن الشعر لايخرج عن الحدود التاريخية أو التراجم الذاتية، وهذا الأمر لاينطبق على الشعر العربي وحده في الجاهلية، أو غير الجاهلية بل ينطبق على الشعر عند أية أمة، وفي أي مكان، فهويعبر عن أحاسيس الشاعر الباطنة، وعن تفاعله مع الظواهر الخارجية المحيطة به

ثم يعرض «مرجليوث» بدايات الشعر الجاهلي فيشكك منذ أول وهلة في رواته مبتدئا بالخليل بن أحمد العالم اللغوي البصري الثبت (توفي عام ١٧٠هـ) الذي وضع النظام العروضي من خلال دراسته بحور الشعر الجاهلي، قائلا إن أحد معاصريه ألف كتابا يثبت فيه أن هذا النظام العروضي مجرد وهم[٤١]. وقد نقل «مرجليوث» هذا الخبر من «ياقوت» في (معجم الأدباء)، ولكنه اكتفى منه بما يطعن على الشعر العربي، ولم يأت بالخبر على وجهه الصحيح الذي ساقه به «ياقوت» فهو يقول عن «برزخ العروضي»: «وهو الذي صنف كتابا في العروض نقض فيه العروض في زعمه على الخليل ، ويبطل الدوائر والألقاب والعلل التي وضعها ونسبها إلى تماس العرب،وكان كذابا»[٤٢]فتأمل كيف أغضى «مرجليوث» عن الأمانة العلمية في نقل مثل هذا الخبر من كتاب مشهور يتداوله جمهور القراء، فما بالك بنقله من كتاب مخطوط، أومجهول غيرمتداول. وانظر كيف جعل من «برزخ العروضي» الكاذب الذي لم يُعرف بعلم ولا أثر، عالما يوازي «الخليل بن أحمد» وهو من هو في علمه وفضله وآثاره الباقية حتى اليوم. وهوبهذه الطريقة نفسها يورد دائماً الأخبار والروايات الضعيفة التي تتضمن مبالغات غيرمنطقية، ولايورد الآراء التي تدحضها وتقيم الحجة على تكذيبها، فمن ذلك مثلا ما أورده من رأي يصل بداية الشعر العربي إلى عهد آدم[٤٣]، ويتغاضى عن آراء «محمد بن سلام الجمحي» التي ساقها في مقدمة كتابه (طبقات فحول الشعراء) وكذب فيها الأشعار التي رواها «محمد بن إسحق» وأمثاله ممن لايبصر لهم بالشعر، ونسبها لعاد وثمود، وقد جعل «ابن سلام» بداية الشعر العربي التي يمكن أن تكون حقيقية من عهد « عبد المطلب » و « هاشم بن عبد مناف » [٤٤] .

وينقل «مرجليوث» عن «السيوطي» في كتابه (المزهر)[٤٥] قولا منسوبا إلى «عمر بن الخطاب» رضي الله عنه، يقول فيه : «كان الشعر علم قوم، ولم يكن لهم علم أصح منه، فجاء الإسلام، فتشاغلت عنه العرب بالجهاد وغزو فارس والروم، ولهت عن الشعر وروايته، فلما كثر الإسلام وجاءت الفتوح، واطمأنت العرب في الأمصار، راجعوا رواية الشعر ، فلم يؤولوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب ، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل ، فحفظوا أقل ذلك وذهب عنهم أكثره » . فينتقد « مرجليوث » هذه الرواية قائلا إن نسبتها إلى « عمر » رضي الله عنه خطأ تاريخي ، لأن زمن الهدوء لم يأت إلا مع الخلافة الأموية [٤٦] .

وقد أورد «ابن سلام» هذا القول[٤٧] نقلا عن رواة ثقات، فهو صحيح لامطعن فيه، أما تحديد الاستقرار ـ طبقا لهذه الرواية ـ بإتمام فتح فارس وأجزاء من بلاد الروم في عهد «عمر بن الخطاب» رضي الله عنه نفسه، فأمر منطقي ليس فيه أدنى خطأ تاريخي، وكل مايهدف إليه «مرجليوث» من نقد هذا الخبر التمهيد لرأيه الغريب الشاذ بجعل العصر الأموي بداية الشعر العربي وأما إبطال «مرجليوث» القول بأنه لم يبق من الشعر الجاهلي إلا القليل، مع وجود كل هذا الشعر بين أيدينا[٤٨]، فواضح أنه لايريد أن يتصور وجود كمٍّ هائل من الشعر الجاهلي الحقيقي، نصت على وجوده كل المصادر القديمة، وأثبت «ابن سلام» و«ابن قتيبة» وسواهما، أنه من غير المستطاع الإحاطة بشعر قبيلة واحدة، فما بالك بالشعر الجاهلي كله. وقد روى «ابن سلام» عن «يونس بن حبيب» أنه قال: قال «أبو عمرو بن العلاء»: «ماانتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير»[٤٩] .

ويبدو أن «مرجليوث» لايستطيع أن يفهم ذلك، ولا أن يتصور أن العرب في جاهليتهم أمة شاعرة، لأننا نراه يذكر في سخرية أن عرائس الشعر قد أوحت للعرب أكثر مما أوحت إلى اليونان[٥٠]. وهذه حقيقة إثباتها ليس مبنيا على عصبية، ونفيها ينبغي ألا يكون مبعثه العصبية، فلكل أمة طبيعتها وجوانب إبداعها، والشعر عند اليونان لم يكن ديوان حياتهم وعلمهم، كما كان عند العرب .

* * *

ويتناول «مرجليوث» بعد ذلك كيفية وصول الشعر الجاهلي إلينا «فيحاول إلقاء ظلال كثيفة من الشك حول إمكان روايته، أو إمكان تدوين بعضه. فمعظم رواته ـ في رأيه ـ الذين دانوا بالإسلام (قد قتلوا أوماتوا)، وهو يشك أصلا في وجود أشخاص وظيفتهم الرواية، يقول : «وليس لدينا سبب يدفعنا للاعتقاد بوجود مثل هذه المهنة»[٥١]

مع أن الشعر الجاهلي (الذي ينكره تبجحا «مرجليوث») يزخر بإشارات إلى وجود الرواة كقول «النابغة الذبياني» :

ألكني ياعيين إليك قولا ستهديه الرواة إليك عني[52]

وقول «حميد بن ثور الهلالي» :

قصائد تستحلي الرواة نشيدها ويلهو بها من لاعب الحي زامر[53]

وتؤكد المصادر المختلفة وجود سلسلة من الرواة تعاقبوا في الرواية، ثم نبغوا في الشعر وصاروا من أعلامه . ويكفي أن نذكر في هذا المقام شعراء المدرسة الأوسية الذين يطلق عليهم الأصمعي اسم(عبيد الشعر) .

بل إن «مرجليوث» يستمر في باطله فيدعي أن مهنة الرواية لم تعش بعد الإسلام، مستندا إلى فهمه الخاطيء بأن الإسلام ازدرى الشعر والشعراء، وحض المسلمين على نفض أيديهم منه[54] وليس في كلام المفسرين العرب الذين هم أقدر من «مرجليوث» فهما وتذوقا للغتهم وأسلوب كتابهم المقدس مايدل على هذا المعنى من قريب أو بعيد . فالقرآن في نفيه أن تكون آياته شعرا صادق من الناحية الفنية كل الصدق، ولكنه لايغض من قيمة الشعر بوصفه فنا في ذاته، حتى في سورة الشعراء التي يتوهم «مرجليوث» أنها طعن صريح في الشعر والشعراء .

ومن الملاحظ أن الآيات التي تعرضت لذكر الشعر كلها مكية، وكان الدافع إليها الرد على مشركي قريش الذين افتروا على الرسول ورسالته، إلا آيات سورة الشعراء فهي مدنية، على الرغم من أن بقية آيات السورة نزلت في مكة، وهذا معناه أن تلك الآيات تغاير في مراميها الآيات السابقة، إنها تعم شعراء الكفار الذين أخذوا يناصبون الإسلام والرسول العداء، ولكن بصفة التعميم لا التخصيص، فالآية تقول (والشعراء يتبعهم الغاوون)، ولكن إذا كان لفظ الشعراء عاما فإنما تقصد الآية الشعراء الذين لايلتزمون القواعد الأخلاقية التي رسمها الإسلام، ولهذا فسر الزمخشري الآية قائلا «لايتبعهم على باطلهم وكذبهم وفضول قولهم، وماهم عليه من الهجاء، وتمريق الأعراض، والقدح في الأنساب، والنسيب بالحرم[55]، والغزل، والابتهار[56]، ومدح من لايستحق المدح، ولايستحسن ذلك منهم، ولايطرب على قولهم إلا الغاوون، والسفهاء، والشطار»[57]

وإذا كان «الزمخشري» قد فسر في دقة تعارض بعض الشعر الجاهلي مع القواعد الأخلاقية التي رسمها القرآن، فقد تردد في تفسير قوله تعالى (يتبعهم الغاوون) فذكر أن الغاوين قد يكونون الرواة (الذين ينكر وجودهم «مرجليوث»)، أو الشياطين، أو شعراء قريش الذين قالوا نحن نقول مثل محمد، وكانوا يهجونه ويجتمع إليهم الأعراب من

قومهم يستمعون أشعارهم وأهاجيهم. ونحن لانعتقد أن الآية الكريمة قد استهدفت بكلمة (الغاوين) طائفة من التي ذكرها «الزمخشري»، ولعل الأقرب إلى التصور أن يكون هؤلاء الغواة هم الأعراب الذين يجتمعون إلى شعراء قريش المشركين. يستمعون أشعارهم وأهاجيهم في الرسول ورسالته(٥٨) .

وكل ما أسسه «مرجليوث» على فهمه الخاطىء الذي وصفته فيما سلف من قول يدخل في باب الوهم والخطأ، حتى قوله بأن شعر الوقائع والحروب التي دارت بين القبائل لم يحض الإسلام على روايته حتى لاتثار الحفائظ ومن أجل هذا نُسِي تماما»(٥٩) ليس صحيحا في نتيجته وإن صحت مقدمته، إذ كان من العسير على العرب ـ حتى على الذين أسلموا ـ أن يغفلوا شعرهم القديم، ولوكان فيه تعارض مع القيم الإسلامية . وفي ذلك يقول «شكيب أرسلان»: ليس من الضروري لإعلاء كلمة الإسلام أن يلتزم المسلمون تعفية كل أثر للجاهلية، أيطمس الإسلام شعرا يستدل به على مقدار فضله(٦٠)

ويقول في موضع آخر: إن الحكم العربي لايعرف طريقة كم الأفواه وتقييد الأقلام(٦٠) ويقول في موضع ثالث: فليقل لنا «مرجليوث» أو «طه حسين» أو أحد من يقولون هذه المقالة السخيفة· متى وأين صدر ذلك المرسوم الإمامي بأن يطوى شعر الجاهلية(٦٠) ومثلما أنكر «مرجليوث» رواية الشعر الجاهلي شفاها بتشكيكه في وجود مدونات تتضمن أي قدر من الشعر الجاهلي ويرى «أن وجود الرواة، وظنه أن الإسلام منع رواية الشعر، نراه ينكر وجود أدب جاهلي قديم بلغة القرآن، مكتوب بالقلم الحميري، أو بأي قلم آخر، يتعارض تعارضا صارخا مع أقوال القرآن وتقريراته بحيث لايمكن الإقرار بهذا الوجود»(٦١)، والشواهد على وجود قدر مدون من الشعر الجاهلي كثيرة(٦٢)، والنقوش التي اكتشفت في الجزيرة العربية تثبت وجود اللغة الفصيحة والقلم العربي منذ أوائل القرن الرابع الميلادي، بل ربما قبله، ويقول في ذلك أحد الباحثين العرب «فإذا كانت هذه النقوش بكلماتها الفصيحة وخطها العربي قد اكتشفت في منطقة كانت مسرحا لآثار ورواسب من الثمودية، والآرامية، والنبطية، لغة وخطاً، فكيف تكون هذه النقوش التي قد تكتشف في الحجاز ونجد؟ وإذا كانت اللغة الفصيحة والقلم العربي قد نقشا في تلك المنطقة منذ أوائل القرن الرابع الميلادي، بل ربما قبله، فإلى أي عهد ترجع بنا نقوش الحجاز ونجد»(٦٣)

أما أن تدوين بعض الشعر الجاهلي يتعارض مع القرآن، فأمر عجيب من «مرجليوث» أن يذكره مستندا بقوله تعالى : (أم لكم كتاب فيه تدرسون)(٦٤)، وهو يستنتج من الآية «أنه ليس لدى الوثنيين كتب»(٦٥) . وعدم وجود كتاب سماوي مكتوب بين أيدي العرب لايعني عدم معرفتهم الكتابة، ولأنهم لم يدونوا أشعارهم وعهودهم . فمن السذاجة العلمية الربط بين الأمرين وفي ذلك يقول المستشرق «بروينلش» في رده على

«مـرجليـوث»: «إن المقصود ليس امتلاك أي نوع من الكتب، وإنما كتب يتفق مضمونها مع القرآن، أو على الأقل، يمكن مقارنتها به»[٦٦] .

ومن السـذاجة العلمية ايضا ما أثاره «مرجليوث» من اعتراض حول كيفية كتابة الشعـر العـربي بحـروف حمـيريـة، وهو يقول في ذلك : «إن من مبادىء الكتابة العربية الجنوبية تمييز نهاية الكلمة بخط عمودي، وهذا لايبدو أنيقا في الشعر، حيث يشيع وضع البيت في شطرين. ثم إن الكتابة العربية العادية تلوح ملائمة للشعر العربي على أساس أن الخطاط يسهل عليه أن يمد أو يقصر الكلمات بحيث يبدو التركيب كله متناسبا، لكن هذه العملية يصعب إنجازها بالكتابة العربية الجنوبية»[٦٧] .

وعجيب أن يبني عالم رايه الشاك في وجود أي نوع من كتابة الشعر في عصر من العصور على أساس (أناقة الخط)، ثم يشكك «مرجليوث» في أمر عدم وجود كتاب أو نذير لدى العرب قبل الإسلام قائلا إن صاحب الأغاني ـ وهو مسلم ـ يروي قصيدة صحيحة نظمهـا «ورقـة بن نوفـل»، وفيهـا يعلن انه نذير، ويأمر الناس ألا يعبدوا إلا خالقهم[٦٨] والقصيدة التي يشير إليها «مرجليوث» أوردها «أبو الفرج الأصفهاني»[٦٩] وهي قول الشاعر :

لقـد نصـحـت لأقـوام وقـلت لهـم   انـا الـنـذيـر فلا يغـرركـم احـد
لاتـعـبـدنّ إلـهـا غيرخالـقـكـم   فإن دعـوكـم فقـولـوا بيـنـنـا حدد
سبحـان ذي العـرش سبحانا نعوذ به   وقـبـل قد سبـح الـجـود والجمـد
مُسـخـر كل ماتـحـت الـسـمـاء له   لايـنـبـغـي أن ينـاوى ملكـه أحـد
لاشيء ممـا ترى تبقـى بشـاشتـه   يبـقى الإله ويـودى المـال والولـد
لم تغـن عن هرمـز يومـا خزائـنـه   والـخـلد قد حاولـت عاد فمـا خلدوا
ولاسـليـمـان إذ دان الـشـعـوب له   والـجن والإنس تجـري بينهـا البـرد

وقـد اشـار الـدكتـور «يحيى الجبوري» في ترجمته بحث «مرجليوث» إلى أن المؤلف يخلط عن قصـد بين المبشـرينْ نظهـور نبي المتـوقعـين لذلك، وبين النبي المرسل. وقد كان جمهور من الجاهليين موحدين على دين إبراهيم عرفوا بالأحناف. منهم «ورقـة بن نوفل» و «زيد بن عمرو بن نفيل» و «أمية بن أبي الصلت»، وغيرهم[٧٠] ولكن الـذي ينبغي أن نذكـره في هذا الصـدد أن «أبـا الفـرج» يروي هذه الأبيـات في حديث «لعروة»، وقد جاء فيه: كان بلال لجارية من بني جمح بن عمرو، وكانوا يعذبونه برمضاء مكـة، يلصقـون ظهـره بالـرمضـاء ليشرك بالله، فيقول: أحد أحد، فيمر عليه «ورقة بن نوفـل»، وهـو على ذلـك يقـول: أحد أحد، فيقول «ورقة بن نوفل»: أحد أحد والله يابلال، والله لئن قتلتموه لأتخذنه حنانا[٧١]، كأنه يقول لأتمسحن به، ثم أورد الأبيات بعد ذلك[٧٢] وضعف هذا الحديث ـ كما جاء في تعليقات محقق الأغاني، وهي صحيحة ـ أن

«ورقة» مات قبل مبعث النبي صلى الله عليه وسلم، وبلال ماعذب إلا بعد أن أسلم. كما أن الحديث ضعيف الإسناد لأنه مرسل، وعروة تابعي لم يدرك عصر النبوة .

ولسنا في حاجة بعد ذلك لتأكيد سقوط رواية هذه الأبيات وتلفيقها وهذا أمر بيّن في لغتها وصياغتها. وينطبق ذلك على هذه القصيدة المنسوبة إلى شاعر لم نسمع به في أي مصدر عربي بين أيدينا يسمى «قدام[٧٣]بن قادم»، ويدعى «مرجليوث» أنه في هذه القصيدة «يسبق نذر القرآن في كثير من التفاصيل، وأنه دعا قومه إلى الدين بالمعنى الإسلامي»[٧٤] ولم يشر «مرجليوث» إلى أي مصدر توجد فيه هذه القصيدة التي نشرها المستشرق «جرفيني»[٧٥] لنعرف قيمته، والظروف التاريخية المحيطة بالقصيدة، وسلسلة رواتها. وأغلب الظن أن هذه القصيدة التي لم نهتد إلى قائلها . ولا إلى أبياتها في أي مصدر أدبي أو تاريخي بين أيدينا، هي من تلفيقات المستشرقين، خاصة أنهم يجعلون تاريخ قائلها مبكرا جدا (٤٠٠ ـ ٤٨٠م)، أي مابين اثنتين وعشرين ومائتي سنة إلى اثنتين وأربعين ومائة سنة قبل الهجرة، فيكون بذلك أقدم من امرىء القيس وطبقته، وهو أمر بعيد عن التصديق بكل المقاييس العلمية، إذ كيف غاب علمه عن علماء العربية من أمثال الأصمعي والمفضل الضبي وابن سلام وابن قتيبة والجاحظ وأضرابهم: ثم ظهر فجأة للمستشرق «جرفيني» .

ويمزج « مرجليوث » في بحثه بين شكه في الشعر الجاهلي وتعصبه ضد الإسلام في أكثر من موطن ، فهو يقول : « إن الأساليب العربية سواء منها النثر المسجوع أم الشعر ذات شبه بأسلوب القرآن . وفي القرآن أجزاء لا يشك في كونها نثرا مسجوعا إلا المتعصبون جدا من أهل السنة ، وفي القرآن أمثلة على كثير من بحور الشعر »[٧٦] .

ومحاولات المستشرقين إثبات وجود شعر في القرآن قديمة متكررة، فقد فعل ذلك «رايت Wright» في كتابه (النحو العربي)، وذكر «بروكلمن» أن محاولات «جريمه Grimme» في ذلك لم تكن مثمرة، كما أن نظرية «مولر Mueller» التي أيدها «جاير Geyer» وهي أن قالب القرآن من القوالب الشعرية قد رفضها «نلدكه»[٧٧] كذلك يقول «برونلش» إن الآيات التي يمكن أن تقرأ على أنها تجري على وزن هذا البحر الشعري أو ذاك هي قطعا غير مقصودة أن تكون منظومة[٧٨] وإذا كان بعض الباحثين المسلمين كانت لهم محاولات في اكتشاف بعض الآيات الموزونة[٧٩]، فإن هدفهم يختلف كل الاختلاف عما رمى إليه المستشرقون . فالباحثون العرب كان همهم أن يرصدوا كل الظواهر الفنية الموجودة في القرآن، في محاولة لاستكشاف عناصر إعجازه، أما المستشرقون فقد أرادوا أن يستغلوا هذه الظاهرة في تأييد فكرتهم في أن القرآن ليس وحيا من عند الله. وهذه غاية خبيثة يرمي إليها «مرجليوث» وأخطر من ذلك أنه يدعي أن الإعجاز القرآني يمكن أن يفهم على أساس «أن القرآن أول عمل في اللغة العربية

يكشف عن فن ادبي اما إن كان السامعون قد تعودوا من قبل على النثر المسجوع والشعر اللذين هما من النوع المنمق كالأعمال الأدبية الجاهلية المكتوبة بهذه الأساليب فيصعب عندئذ إثبات صحة دعوى الإعجاز القرآني»[٨٠] ارأيت كيف يستغل «مرجليوث» فكرة الشك في الشعر الجاهلي المبنية على سوء المنهج العلمي، وعدم الفهم الصحيح، لشفاء داء تعصبه ضد الإسلام، فيربط في خبث شديد بين الأمرين، ويصل بنتائجه إلى ان الإعجاز القرآني لايفهم إلا على أنه أول صورة بيانية عرفها العرب، وأنهم لم يكونوا ذوي بيان قبل ذلك، وان تردد الأسلوب القرآني بين النثر المسجوع والشعر (كذا) امر منطقي يدعو إلى وجود الشعر بعد ذلك «فعملية الانتقال من اسلوب القرآن إلى الأساليب المنتظمة تبدو متفقة في قياس النظير»[٨١] ولااريد أن اتوقف عند بعض العبارات المسمومة البعيدة عن المنهجية العلمية التي وردت في هذا الجزء من بحث «مرجليوث» مثل «وإن المسلمين انفسهم يشكون في صحة القرآن»[٨٢]، فمثل هذه العبارات المرسلة التي لادليل عليها، والتي يعني بها الباحث فئات منحرفة خارجة عن الإسلام، لاتعني المسلمين في كثير أو قليل، فما أسهل أن تثار الشبهات بلا دليل، وأن يلقى الكلام جزافا دون سند، ويصل «مرجليوث» بعد ذلك كله إلى الحديث عن الرواة، وما أصدق مايقوله «اوجست اشبرنجر» في مقال له عن الرواية والرواة عند العرب: «وإن علم الرواية الشفوية خاصية اختص بها الإسلام، بيد أن قلة من المستشرقين قدروها حق قدرها، وفهموها كما ينبغي»[٨٣]، وليس «مرجليوث» من هذه القلة، فقد تناول رواة القرنين الثاني والثالث الهجريين، فهاجم حمادا الراوية (٩٥ ـ ١٥٥ [illegible]) يحشد كل ماوجده في المصادر القديمة من اخبار تشكك فيه، ليخ[illegible] ذلك إلى إسقاط [illegible]يع رواياته، بما في ذلك المعلقات[٨٤]

وما يذكر من طعن في حماد في مصادرنا العربية ينبغي ان يؤخذ بحذر شديد، فأخباره تدل على أنه كانت لديه كتب فيها اخبار الجاهلية وانسابها وأشعارها، بعضها كتبه علماء قبله، وبعضها الآخر مما دونه[٨٥] اما ماتذكره الأخبار من أن حمادا هو الذي جمع السبع الطوال، فلا يقوم دليلا على انها لم تكن موجودة قبله، ولايصح في الأذهان ان يطعن الأقدمون في حماد، ثم يقبلون روايته وحده للمعلقات، بل لابد أن تكون معروفة لديهم من غير طريق حماد، إما في المدونات، أو المرويات، وقد فند احد الباحثين المحدثين كل الروايات التي طعنت على حماد، منسوبة إلى «المفضل الضبي»، أو «الأصمعي»، أو «ابي عمرو بن العلاء»، أو «ابن سلام»، أو «خلف الأحمر»، وقد انتهى إلى القول: «فنحن إذن ـ بعد ماعرضنا هذه الأخبار، وبينا مافيها من زيف ـ نميل إلى ان نعد اكثر مااتهم به حماد موضوعا دعت إلى وضعه عوامل عدة: منها هذه العصبية التي كانت متأججة بين البصرة والكوفة، ومنها تلك المنافسات والخصومات الشخصية، كالتي كانت بين المفضل وحماد، ومنها العصبية السياسية: فقد كان حماد أموي الهوى والنزعة، وكانت

دولـة بني أميـة قد ولت، وأقبلت دولة جديدة تناصبها العداء، وتريد أن تمحو محاسنها وآثـارهـا، وتحـط من قيمـة من اشتهر فيها، أونال لديها حظوة. ومنها: أن حمادا كان - باعتـراف الـرواة - كثـير الـروايـة، واسـع الحفظ، فكان يروي مالا يعرفه غيره، ويحفظ مالايحفظون، فاتهموه بالتزيد والوضع»[86].

ولم يعن «مـرجليـوث» نفسـه بتقصي الأخبـار التي تطعن على حمـاد، وهذا أمر يفـرضـه عليـه المنهج العلمي الصحيح، ولكنه أضرب عن ذلك، بغية تأييد فكرة الشك في الشعر الجاهلي، ومحاولة إسقاطه لحاجة في نفس يعقوب .

وكذلك فعل «بخلف الأحمر»، فهو يقول عنه إنه «سيىء السمعة»[87]. وقد تقصى الدكتور «ناصر الدين الأسد» الأخبار التي تتهمه بالوضع والنحل، والأخرى التي توثقه وتعدله، وانتهى إلى توثيقه، وإلى إثبات العصبية وراء التوهين من رواياته[88]

ويقـول «بـروينلش» في رده على مرجليوث بالنسبة لموقفه من الرواة «ينبغي علينا ألاّ نستسلم للشـك المفرط فيما يتعلق بالمادة الشعرية التي رواها اللغويون، ولا للإفراط في الثقة العمياء فيما يتعلق بقدحهم بعضهم في بعض » [89] .

وتوالى هجوم «مرجليوث» على رواة الشعر الجاهلي، سواء أكانوا من الكوفة أم من البصرة، فقد أضعف روايات «جناد بن واصل» الذي طالما اقترن اسمه بحماد. وقد جاء في (معجم الأدبـاء) ليـاقـوت خبـر عن «الثورى» يقول فيه: «اتّكل أهل الكوفة على حماد وجناد، ففسدت رواياتهم من رجلين كانا يرويان لايدريان، كثرت رواياتهما، وقل علمهما»[90] ولعل جنادا استهدف لحملة تشكيك تدفعها العصبية، كما استهدف حماد نفسـه، وكـانـا - بشهادة هذا الخبر نفسه الذي ساقه ياقوت - كثيري الرواية وإذا كان «مـرجليـوث» قد وجـد فرصـة سانحـة للتشكيك في روايات «حماد»، و«جناد»، و «خلف الأحمـر» بسبب ماوجـده من تهم كثـيرة موجهة إليهم، فإنه لم يعدم الوسيلة للتهجم على رواة آخرين، علماء بالشعر، أقرب لهم المصادر العربية المختلفة بالثقة، ولكن «مرجليوث» لم يعـدم خبـرا هـنـا أو هنـاك، يشكك في روايات هؤلاء الأعلام من أمثال «أبي عمرو بن العـلاء»، و«الأصمعي»، و «كيسـان»، و«أبي عمـرو الشيبـاني»[91] ومثـل هذه الأخبار المفـردة كان ينبغي أن توضـع موضـع التمحيص والتقصي، لإدراك مافيها من عصبية تدفـع إلى الطعن، فـ«ابن الأعـرابي» وهو كوفي يتنقص «الأصمعي» وهو بصري بل وجد أحد الباحثين خصومة شخصية بين الرجلين تدفع «ابن الأعرابي» إلى هذا التهجم على «الأصمعي»[92].

وقـد دفـع «أبـو الطيب اللغوي» عن معظم هؤلاء الأعلام تهمة الوضع، وقال عن «أبي زيـد» و «الأصمعي»، و«أبي عبيـدة»: «كلهم كان يطعن على صاحبيـه بأنـه قليـل الرواية، ولايذكره بالتزيد»[93] ويرجع ذلك إلى منافسة شخصية بينهم

كذلك يقول «أبو الطيب» عن «كيسان» نقلا عن «الأصمعي» «كيسان» ثقة ليس بمتزيد، وقد أخذ عن «الخليل»[٩٤]

وقد عقد «ابن جني» في (الخصائص) بابا «في صدق النقلة وثقة الرواة والحملة» وذكر فيه من أخلاق الرواة العلماء من أمثال «أبي عمرو بن العلاء»، و«الأصمعي»، و«أبي زيد»، و«أبي عبيدة»، و«أبي حاتم» مايوثقهم ويدفع عنهم ما اتهموا به. ثم يذكر العصبية التي كانت موجودة بين البصرة والكوفة، وكانت وراء تبادل التهم، فذكر أنها علامة على تحرّي الدقة، والتشدد في الرواية[٩٥] .

واستمر موقف «مرجليوث» من بقية الرواة في القرن الثاني، موقف التشكيك والتوهين، فذكر ان ابا عمرو الشيباني لم يسلم من الوضع[٩٦]، مع انه عند جميع العلماء من البصريين والكوفيين ثقة ثبت، لا نجد أي طعن عليه في روايته والشبهة التي يثيرها «مرجليوث» تستند إلى أبيات قالها «قيس بن الحدادية» في القتال الذي كان بين «قيس عيلان» و«خزاعة» حول مكة، وقد رواها «أبو الفرج الأصفهاني»، نقلا عن «أبي عمرو الشيباني»، وعلق عليها بقوله: «هذه القصيدة مصنوعة، والشعر بيّن التوليد»[٩٧] وإذا كنا نصدق قول «أبي الفرج» بأنه نقل أخبار «قيس بن الحدادية» (من كتاب «أبي عمرو الشيباني»)[٩٨]، فإننا ينبغي ـ اتباعا للمنهج العلمي ـ أن ندقق في طريقة رواية الأخبار والأشعار. وقد لاحظت أن أبا الفرج في إيراده للأبيات التي يشك فيها، والأحداث المصاحبة لها (قال: وقال «أبوعمرو»: وزعموا ...)[٩٩]، ولكن «مرجليو[illegible]» أغفل ذلك متعمدا، كذلك سارع بتأييد رأي «أبي الفرج الأصفهاني» في الحكم ع[illegible] [illegible]بيات بأنها مصنوعة، وهو رأي مفرد لادليل عليه، ولم يقل به علماء الشعر السابقون على «أبي الفرج»، وهذه كلها أمور ينبغي أن تكون محل نظر قبل إصدار حكم بتوهين رواية «أبي عمرو الشيباني»

فإذا وصل «مرجليوث» إلى رواة القرن الثالث الهجري: تناول «المبرد» العالم الثبت الثقة بما يوهن روايته[١٠٠] ولو رجع إلى المصادر الصحيحة لوجد مايصحح له فهمه. فقد روى «ياقوت» أن «ابن الأنباري» أراد أن يضع من «المبرد» ويرفع من صاحبه «أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب» جاريا على عادته في العصبية للكوفيين على البصريين[١٠١] .

ويثير «مرجليوث» الشك بعد ذلك في المجموعات الشعرية التي بين أيدينا، وخاصة شعر الهذليين، ويقدم ـ دليلا على ذلك ـ زيارة «أحمد بن فارس» النحوي لمنازل القبيلة، وانه لم يجد أحدا منهم يعرف اسم واحد من شعرائهم[١٠٢]

وصحة الرواية كما حكاها «ياقوت» في معجمه[١٠٣]: وحدث «ابن فارس» سمعت

ابي يقول حججت فلقيت بمكة ناسا من «هذيل»، فجاريتهم ذكر شعرائهم، فما عرفوا احدا منهم ، ولكني رايت أمثل الجماعة رجلا فصيحا، وانشدني .

إذا لم تحظ في أرض فدعها وحث اليعملات على وجاها
ولايغررك حظ أخيك فيها إذا صفرت يمينك عن جداها
ونفسك فُزْ بها إن خفت ضيما وخل الدار يحزن من بكاها
فإنك واجد ارضا بأرض ولست بواجد نفسا سواها

فانظر إلى هذا التخليط الذي وقع فيه «مرجليوث». فالزائر ليس «أحمد بن فارس» ـ كما ادعى ـ بل والده، وهو لم يذهب إلى القبيلة في منازلها، بل قابل جماعة منها في الحج. ثم كيف يطلب «مرجليوث» أن يكون كل الهذليين رواة لأشعار أسلافهم؟ وأن يكون هذا العدد القليل من حجاجهم رواة للشعر فصحاء، فإن لم يكونوا كذلك وَصَمنا مجموع اشعار الهذليين بالكذب والتلفيق

وما اصدق ماكتبه «بروينلنس» في الرد على «مرجليوث» بالنسبة للرواة إذ قال : «إن هذه الدلائل التي ساقها تبين عدم كفاية منهج الرواة العلمي ومعلوماتهم، لاعدم صدقهم»[104] ولكن «مرجليوث» نفسه لايلتزم المنهج العلمي حتى يطبقه على مابين أيديه من أخبار عن رواة العرب، وشرط المنهج العلمي الحياد والموضوعية، وهما أمران يغفلهما «مرجليوث» متعمدا

ثم يعرج «مرجليوث» على مجنون ليلى وأخباره وأشعاره ليثير حولها الشكوك، مستندا إلى إحدى روايات (الأغاني)[105]، وهذه الرواية لايستطيع العالم المحقق أن يستخلص منها نتيجة مؤكدة، فهي تقول على لسان راويها «سألت بني عامر بطنا بطنا، عن مجنون بني عامر، فما وجدت أحدا يعرفه»[106]

وقد يكون في الإقرار بوجوده نوع من الحرج، فلهذا كان الإنكار. وحينئذ لايصح الجزم بعدم وجود هذه الشخصية وعلى اية حال «فأبو الفرج الأصفهاني» وغيره من العلماء موقنون بوجود زيادات كثيرة في أخبار المجنون وأشعاره، ولكن ليس من حق «مرجليوث» أن يستند إلى ذلك للتدليل على الشك في الشعر الجاهلي، وإن انتمى المجنون إلى العصر الأموي، ففي كل أمة، وفي كل عصر تتضخم أقاصيص الأبطال والعشاق في المرويات الشعبية، وكأن هذا شأن قصة (روميو وجولييت) في الأدب الإنجليزي على سبيل المثال

ويصدق قول « تيودور نيلدكه » في هذا الصدد « وطالما بقيت القصائد حية في أفواه الشعب ، فإنها كانت معرضة لكل مصائر الأدب الشعبي »[107]

ويستند «مرجليوث» إلى بعض الروايات البينة التلفيق فيما تتضمنه من أشعار، وقد سبقه العلماء العرب الأقدمون إلى تحقيق هذه الروايات وإثبات شكهم فيها، ثم نفيهم لها، كتلك الأشعار التي ساقها «محمد بن إسحق» في السيرة، ونسبها لعرب بائدين، وقد أثبت ابن سلام كذبها وتلفيقها بأدلة علمية قاطعة، يقول: «وكان ممن أفسد الشعر وهجّنه وحمل كل غثاء منه: «محمد بن إسحق بن يسار» مولى آل مخرمة بن عبد المطلب بن عبد مناف، وكان من علماء الناس بالسِّير. قال «الزهري» : لايزال في الناس علم مابقي مولى آل مخرمة، وكان أكثر علمه بالمغازي والسير وغير ذلك. فقبل الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر منها ويقول: لاعلم لي بالشعر، أتينا به فأحمله. ولم يكن ذلك له عذرا، فكتب في السِّير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط، وأشعار النساء فضلا عن الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، فكتب لهم أشعارا كثيرة، وليس بشعر، إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: من حمل هذا الشعر؟ ومن أداه منذ آلاف من السنين، والله تبارك وتعالى يقول : (فقطع دابر القوم الذين ظلموا)[١٠٨] أي لابقية لهم، وقال أيضا: (وانه أهلك عاداً الأولى. وثمود فما أبقى)[١٠٩]وقال في عاد : (فهل ترى لهم من باقية)[١١٠]، وقال: (وقرونا بين ذلك كثيرا)[١١١]، وقال (ألم يأتكم نبأ الذين من قبلكم قوم نوح وعاد وثمود والذين من بعدهم لايعلمهم إلا الله)[١١٢]»[١١٣]. هل نجد عند «مرجليوث» و «أمثاله» من المتشدقين مثل هذا المنهج العلمي الدقيق في نقد الرواية والتثبت من صحة الشعر

أما ماذكره عن «نصيب» بأنه بدأ حياته بنظم أشعار كان يعزوها لشعراء قدماء من قبيلتي «بني ضمرة بن بكر» و «خزاعة»، فينبغي ألا يؤخذ بهذا التضخيم الذي ساقه به «مرجليوث»، وإلا ترتّب عليه نتائج تصل إلى حد إسقاط الشعر الجاهلي، فنصيب ـ كما جاء في رواية (الأغاني) ـ أراد أن يعرف مستوى شعره، وهو يقول في ذلك: «قلت الشعر وأنا شاب، فأعجبني قولي، فجعلت آتي مشيخة من بني ضمرة بن بكر بن عبد مناة، وهم موالي النصيب، ومشيخة من «خزاعة»، فأنشدهم القصيدة من شعري، ثم انسبها إلى بعض شعرائهم الماضين، فيقولون. أحسن والله، هكذا يكون الكلام، وهكذا يكون الشعر، فلما سمعت ذلك منهم علمت أني محسن»[١١٤] .

ومثل هذه الحادثة يمكن أن تقع وفي أي أدب وفي أي عصر، ولاتشكل خطرا ما، فليس من المعقول أن يتنازل «نصيب» عن هذه الأشعار ـ برغم قلتها ـ التي نسبها إلى القدماء، في محاولة لمعرفة مستواه الشعري، ولابد أنه صحح نسبتها إلى نفسه بعد أن اشتهر أمره

ومما يجافي المنهج العلمي أن يدعي «مرجليوث» أن الخلفاء قد «شجعوا المنتحلين»[١١٥]، وينقل في ذلك روايات مفردة تتصل بمجالس سمر الخلفاء، ورعنتهم في

سماع الشعر القديم، ولكنها إذا عورضت بالوقائع التاريخية والتمحيص العلمي، تهاوت دون أي سند أو دليل .

ويدخل في ذلك ما ادعاه من أن «الموفق» أخا الخليفة «المعتمد» «رغب إلى وزيره أن يزوده بقصائد من نظم اليهود، فلجأ الوزير إلى «المبرد» الذي أقربأنه لا يعرف قصيدة لواحد منهم، ونجح في ذلك منافسه «ثعلب» فلبى طلب الوزير، وكان من حسن حظه أنه كان يجمع أشعار اليهود منذ خمسين سنة»[116] .

ولم يشر «مرجليوث» إلى المصدر الذي استقى منه هذه الرواية التي لا أجدها في أي مصدر، بل لم أعثر عليها في أخبار «المبرد»، أو «ثعلب». وقد ذكر «الآمدي» في (المؤتلف والمختلف) من دواوين القبائل التي أوردها، كتاب «بني قريظة» ولكنه لم ينسب جمعه إلى أحد[117] وكثيرا ما يلجأ «مرجليوث» في مثل هذه الأخبار الضعيفة أو المدسوسة إلى التعمية وإخفاء المصدر، متجاوزا بذلك أصول المنهج العلمي .

ويضرب «مرجليوث» مثلا على فساد ذمة الرواة فيستند إلى خبر في (الأغاني) يورد ستة أبيات «لذي الأصبع العدواني» الشاعر الجاهلي، ثم إلى خبر آخر يورد الشعر نفسه في اثني عشر بيتا، ويعقب على ذلك بقوله : «وبعد ذلك نعلم أن ثلاثة أبيات منها فقط هي الصحيحة، مع أن الأمر ينتهي بنا الى وجود سبعة عشر بيتا»[118]

والحديث عن أبيات «ذي الإصبع العدواني» بهذه الصورة يثير الشك والبلبلة، ويتيح «لمرجليوث» فرصة الطعن في رواية الشعر الجاهلي ورواته . ولكن الحقيقة التي ينبغي التنبه لها أن اختلاف العلماء العرب حول صحة أبيات، أو نسبتها، أو زيادتها، أو نقصها، أمر طبيعي لا يطعن في الشعر الجاهلي، بل هو على النقيض من ذلك يزيدنا ثقة به لتحري العلماء الدقة في إثبات وجهات نظرهم التي لا يلزمها أبدا أن تكون متفقة في كل الأحوال والروايات تختلف بحسب اختلاف المصادر الشفوية أو المكتوبة، وكل راو يحب تحسين روايته وتكذيب ما عداها، فما نجده من نصوص تتهم بالنحل أو الوضع قد يكون مردها إلى ماذكرته، وينبغي ألا نأخذها على أنها حقائق ثابتة، كما فعل «مرجليوث» إذ وجد فيها سندا للتشكيك في الشعر الجاهلي

وحقيقة ماذكره «أبو الفرج الأصفهاني» أنه روى ستة أبيات «لذي الإصبع»، كانت تغنى[119]، وشيء طبيعي أن يقتصر الغناء على هذه الأبيات، فالمغنون عادة يلجأون إلى الاختيار من القصائد، دون تلحينها وغنائها جملة . ثم أورد «أبو الفرج» في خبر آخر اثني عشر بيتا، من بينها الستة الأبيات الأولى، ولم يعلق عليها بشيء[120]، وبعد أن مضى في ذكر أخبار «ذي الإصبع العدواني» نقل عن «الحسن بن عليل العنزي» في خبر عدوان الذي رواه عن «أبي عمرو بن العلاء» أنه لا يصح من أبيات «ذي الإصبع»

الضادية إلا الأبيات التي انشدها، وان سائرها منحول[١٢١] والأبيات التي انشدها هي الستة الأولى، وقد رواها «الاصمعي»، وانقص منها بيتا[١٢٢]. وبرغم ذلك كله ينبغي الا نضخم شكنا في الأبيات الاخرى التي قد يكون راويها استقاها من مصدر صحيح لم يتصل به «الأصمعي»، ولم يدركه «ابو الفرج».

* * *

وحين فرغ «مرجليوث» من تقديم عناصر الشك في الرواية والرواة، تقدم خطوة اخرى للإجهاز على الشعر الجاهلي، فطرح فرضا خاطئا يقول فيه:
«وموقف الإسلام إزاء الوثنية القديمة لم يكن متسامحا، بل كان موقف العداوة الشديدة، فإذا كان الشعراء هم لسان حال الوثنية، فمن هم الأشخاص الذين حفظوا في ذاكرتهم تلك الأشعار التي تنتسب إلى شريعة قضى عليها الإسلام»[١٢٣]

وحق وصدق أن يكون موقف الإسلام إزاء الوثنية عنيفا متشددا، ولكن ليس من الحق أو الصدق أن يكون الشعراء (لسان حال الوثنية).

«فمرجليوث» بهذه المقولة الخاطئة يريد أن يطبق فهمه الخاطىء لموقف الإسلام من الشعر الذي سلف به القول، فيقرن الشعر الجاهلي بالوثنية بصورة مطلقة، بهدف الوصول إلى رفض كامل للشعر الجاهلي على أساسين **الأول**: محو الإسلام له ضمن محوه الوثنية بكل صورها، وكأن الشعر في ذلك كالأصنام. ويدخل في ذلك استبعاد أن يروى العرب الذين أسلموا هذا (الشعر الوثني).

والثاني: تثبيت فكرة وثنية هذا الشعر ورفضه إن لم يتضمنها، وكأن الشعر الجاهلي - في رأي «مرجليوث» - ينبغي أن يكون تصويرا كاملا للديانة الوثنية، فإن لم يكن كذلك - وهو بالطبع ليس كذلك - فهو منحول في رأيه، لأن الشعراء «لم يكونوا لسان حال الوثنية، بل كانوا مسلمين في كل شيء إلا كونهم لم يسموا مسلمين»[١٢٤]

والرأي الأخير «لمرجليوث» مزدوج الخبث، فهو إما أن يؤدي إلى إثبات أن الشعر الجاهلي كله منحول، وأنه كتب بعد الإسلام، أو إثبات أن قدرا كبيرا من المعاني الإسلامية كان معروفا ومألوفا لدى الجاهليين الوثنيين إذا صحت رواية هذا الشعر. والنتيجتان خاطئتان بسبب خطأ المقدمات العلمية لهذا الباحث المتعصب ضد العروبة والإسلام

ومن قبيل التعمية المغرضة مايفترضه «مرجليوث» من أن الشعر الجاهلي «قد طُمر في خلال السنوات التي كانت الحمية الإسلامية في أوجها»[١٢٥]، مع علمه بأن ذلك الخبر العارض يخص مجموعة صغيرة من الشعر، كان «النعمان اللخمي» في الجاهلية قد أمر

بنسخها ودفنت في قصره بالحيرة، ثم استخرجت مصادفة في سنة ٦٥هـ فهذا الخبر - إن صح - لايدل على إخفاء الشعر الجاهلي بسبب الحمية الإسلامية، كما يدعي «مرجليوث». فكلمة «دفنت» لعل المقصود منها «حفظت في مكان أمين» ثم طمرت مع ماطمر من معالم القصر، حتى تم كشفها بالتنقيب في المكان. أما أن نفهم من لفظة (دفنت) حجب شيء ممنوع بأمر من الخليفة المسلم أومن ينوب عنه، فذلك فهم سقيم بعيد تماما عن الحقائق التي تبسطها لنا كتب التاريخ ومصادرنا الأدبية .

ومن قبيل تخبط «مرجليوث» في الافتراضات التي يريد أن يصل عن طريقها إلى نتيجة ثابتة في ذهنه، ادعاؤه أن العرب في جاهليتهم كانت لهم حياة دينية قوية، وأنهم «في نقوشهم صرحاء في هذا الموضوع، فمعظم النقوش تذكر واحدا أو أكثر من الآلهة، وأمورا مرتبطة بعاداتهم»[١٢٦] وهذه النقوش التي يذكرها «مرجليوث» ويوهم بكثرتها، قليلة جدا، ومجرد ذكر الإله فيها لايعني بأي حال من الأحوال وجود حياة دينية قوية، وإلا كان من باب أولى أن نعد وجود اسماء في الجاهلية منسوبة للآلهة كعبد العزّى، وعبد مناة، وما إلى ذلك من قبيل الدلالة القوية على هذه الحياة الدينية التي يريد «مرجليوث» أن يثبت لها القوة في العصر الجاهلي. فذكر إله في نقش أو آخر لايعبر إذن عن (جو الشرك)[١٢٧] كما يدّعي «مرجليوث» فلماذا نلزم الشعر الجاهلي أن يعبر عن (جو الشرك) وإلا عُدّ منحولا ؟!

وما أعجب استدلال «مرجليوث» بكتاب مفقود «للمرزباني» عن الشعراء الجاهليين ودياناتهم ونحلهم، على وجود حياة دينية قوية للوثنيين[١٢٨] والكتاب الذي يشير إليه «مرجليوث» هو كتاب (المفيد) في أخبار الشعراء وأحوالهم في الجاهلية والإسلام، ودياناتهم ونحلهم فهو أولا لايقتصر على الجاهليين، كما ادعى «مرجليوث» لغاية في نفسه، أضف إلى ذلك أن لدينا ثبتا بفصول الكتاب، كان ينبغي أن يتوصل إلى معرفته «مرجليوث» من خلال المصادر المختلفة، اتباعا للمنهج العلمي، بدلا من الاقتصار على الوصف المختصر الذي أورده (الفهرست)[١٢٩] للكتاب، واعتمد عليه «مرجليوث»

والفصل الأول من الكتاب يشتمل على أخبار المقلين من شعراء الجاهلية والإسلام، وأخبار من غلبت عليه كنية منهم، أوشهر بكنية ابنه، أو عرف بأمه، أو نسب إلى جده، أو عزي إلى مواليه وما جانس هذه الأحوال أودخل فيها. والفصل الثاني ذكر فيه ماروى من نعوت الشعراء وعيوبهم في أجسامهم وصورهم، كالسودان، والعور، والعميان، والبرصان، وسائر مايؤثر في الجسد من شعر الرأس إلى القدمين عضوا عضوا

والفصل الثالث مداهب الشعراء في دياناتهم كالشيعة، وأهل الكلام، والخوارج، والمتهمين، واليهود، والنصارى، ومن جرى مجراهم والفصل الأخير فيه من ترك قول الشعر في الجاهلية تحبرا، وفي الإسلام دينا، ومن ترك المديح ترفعا، والهجاء تكرما، والغزل تعففا، ومن انفذ شعره في معنى واحد كالسيد بن محمد الحميري، والعباس بن الاحنف، ومن جرى مجراهم[١٣٠]

فانظر كيف استند «مرجليوث» على نص إذا استبان صحته العلمية، كان مخالفا تماما لما يدعيه، فحديث «المرزباني» عن الديانات والنحل لايتصل بالجاهليين قط، واغلب الظن أن «المرزباني» لم يجد مايتحدث به في هذا الموضوع، ولكن حديثه ينصب على الشعراء في العصر الإسلامي ونحلهم المختلفة وعقائدهم

ويصطنع «مرجليوث» بدعواه مأزقا يحاول الخروج منه، ويرى في دعوة مماثلة «للويس شيخو» بشيوع النصرانية بين شعراء الجاهلية بابا للنظر. وإن كان يتظاهر برفضها، على أساس وجود «فقر شديد في الإشارات إلى كتب النصارى المقدسة»[١٣١] في اشعار الجاهليين. ويدعي «مرجليوث» كذبا أن «ابا الفرج الأصفهاني» استنتج أن «شاعرا معينا لابد انه كان نصرانيا لأنه يقسم بالإنجيل والرهبان والأيمان. وهي أقسام نصرانية»[١٣٢] وحقيقة ماجاء في «الأغاني» تخالف تماما ما ادعاه «مرجليوث»، فالشاعر المعين هو «عبد الرحمن بن الحكم بن أبي العاص بن أمية»، وهو شقيق الخليفة «مروان بن الحكم»، وقد كتب ابياتا حين ادعى معاوية «زيادا»، وقد جاء فيها قوله

حَلفتُ بربِّ مكة والمصلى	وبالتوراة أحلفُ والقرآنِ
لانت زيادة في آل حرب	أحبُّ إليَّ من وسطى بناني[١٣٣]

ولم يعلق «ابو الفرج» اي تعليق على الأبيات، إذ ليس فيها مايدعو إلى التعليق، أو إثارة أية شبهة. فالمسلم يؤمن بما أنزل على النبيين، ويحلف به دون أن يثار حوله أدنى شك في دينه، والامر كله لايعدو ان يكونَ وهما مقصودا من «مرجليوث»، خاصة أن الشاعر اقسم بالتوراة والقرآن، ولم يقسم بالانجيل والرهبان والأيمان. كما ادعى «مرجليوث» كذبا

ويثير «مرجليوث» شبهة التقارب بين الشعر الجاهلي والقرآن الكريم في الصياغة ليصل إلى النتيجة المبتغاة ذات الهدف المزدوج، وهي شبهة ساذجة، ابسط مايقال فيها إن مثيرها بعيد عن فهم طبيعة القرآن، وكونه نزل بلسان عربي مبين. بل هو بعيد كذلك عن فهم طبيعة الديانة الوثنية، إذ يظن أن معتنقيها لايعرفون (الله) و(نعمه) و(عفوه)، وهو يحشد ابياتا من الشعر الجاهلي تتضمن مثل هده الألفاظ التي يظن انها (إسلامية) وليست (عربية)، اي أن الإسلام استحدثها، ولم تكن موجودة في اللغة. او على الأقل لم

تكن معروفة بهذا المدلول الجديد[١٣٤]، وذلك كقول «عبيد بن الأبرص».

حَلفتُ باللهِ إنَّ اللهَ ذو نعمٍ لمن يشاء وذو عفوٍ وتصفاحِ [١٣٥]

ويبدو أن «مرجليوث» قد تأثر بما كتبه (سير تشارلس ليال) «Sir Charles Lyall» في مقدمته لديوان عبيد بن الأبرص، حيث قال: «وأما الأبيات الحكمية ذات الصبغة الإسلامية، فربما كانت من زيادة بعض المتأخرين»[١٣٦] ولهذا نجد «مرجليوث» يكثر من الاستشهاد بأبيات هذا الشاعر للدلالة على مايريد أن يصل إليه، مثل قوله:

بارَك في مائها الإله فما يَبَضُّ منهُ كأنَّه عسلُ [١٣٧]

بدعوى أن نسبة البركة لله معنى إسلامي[١٣٨]

وقوله:

فإن خَفَّتْ لجوعِ البطنِ رجلي فدقَّ الله رجلي بالمُعاصِ [١٣٩]

بدعوى أنه يتوجه إلى الله بالدعاء، وكأن الوثنيين ممتنع عليهم ذلك. وقوله:

مَن يسأل الناس يحرموه وسائل الله لايخيب [١٤٠]

وذلك على أساس الدعوى السابقة نفسها. وقوله:

الله يعلم ماجهلت بعقبهم وتذكري مافات رأي أوان [١٤١]

وقد أورد «مرجليوث» أبياتاً كثيرة لشعراء آخرين لإثبات مشابهة الشعر الجاهلي للأسلوب القرآني[١٤٢]، كقول ذي الإصبع العدواني:

إن الذي يقبض الدنيا ويبسطها إن كان أغناك عني سوف يغنيني [١٤٣]

واستخدام لفظي (القبض) و(البسط) في أي كلام عربي لايدل على أخذ أو اتباع، أما نسبتهما إلى الله جل شأنه لإثبات القدرة المطلقة له، فلا تقتصر على التفكير الإسلامي وحده. ومن الطبيعي أن فكرة الوثنيين عن الله لاتجرده من أي مظهر للقدرة.

ويبقى بعد ذلك اختلاف الصورة الفنية التي استخدمها الشاعر الجاهلي، وهي قبض وبسط الدنيا. والصورة القرآنية التي تستعين بلفظي (القبض) و(البسط) في قوله تعالى (والله يقبض ويبسط)[١٤٤] تعني أن الله وحده بيده قبض أرزاق العباد وبسطها دون غيره ممن ادعى أهل الشرك أنهم آلهة. وهذا خلاف جوهري ينفي شبهة المماثلة والمضاهاة.

وسنجد كل ماحشده «مرجليوث» من أبيات الشعر الجاهلي التي يشك في أنها

إسلامية، تشترك جميعا في ورود كلمة (الله) فيها، أو في إثبات قدرته التي هي فوق قدرة البشر، فهو القادر على المثوبة، والقادر على جمع الشمل، كما في قول «قيس بن الحدادية» الذي استشهد به «مرجليوث» :

لاتعذليني سلمى اليوم وانتظري   أن يجمع الله شملا طالما افترقا[١٤٥]

وفي الاستشهاد بهذا البيت دليل آخر على فقدان الأمانة العلمية عند «مرجليوث»، وخروجه على الأصول المنهجية، فهو يستشهد بالبيت لمحاولة إثبات شكوكه في الشعر الجاهلي[١٤٦]، ويغض النظر عما نقله أبو الفرج الأصفهاني في التعليق على الأبيات التي ورد فيها هذا البيت، إذ قال في رواية عن «أبي عمرو بن العلاء»: «وهذه الأبيات من رواية أصحابنا الكوفيين، وغيرهم يزعم أنها مصنوعة، صنعها «حماد الراوية» «لخالد القسري» في أيام ولايته، وأنشده إياها فوصله، والتوليد فيها بين جدا»[١٤٧]

«فمرجليوث» هنا يضحي بنص يؤيد شكوكه الأولى التي طرحها بالنسبة للرواية، في سبيل أن يؤيد شكوكا أخرى. وليست هذه هي الأمانة العلمية، ولا أصول المنهج العلمي. ومن شواهد «مرجليوث» على مايدعيه قول «الحارث بن حلزة» في معلقته :

فهداهم بالأسودين وأمر الله بلغٌ يشقى به الأشقياء[١٤٨]

وفي رأيه أن قول الحارث بن حلزة إن (أمر الله بلغ) أي نافذ يبلغ حيث يشاء معنى إسلامي[١٤٩]، وهو في ذلك لايزال واهما كما سبق أن بينت. وكلما وجد «مرجليوث» اسم الله في بيت جاهلي، كقول الشاعر (علم الله)، أو (...) أو آية [illegible] عادية من هذا القبيل، ضمها إلى شواهده التي يريد أن يستدل بها على صنع هذا الشعر بعد الإسلام[١٥٠] فإذا وجد اسم (الرحمن) بدلا من (الله) في شعر جاهلي، أيقن أنه إسلامي[١٥١]، وذلك كما في قول «قيس بن الحدادية» :

شكوتُ إلى الرحمن بُعْدَ مزارها   وما حمَّلتني وانقطاع رجائيا[١٥٢]

ومثل هذه الشبهة أثيرت حين استخدم «سويد بن أبي كاهل اليشكري» لفظ (الرحمن) بقوله في قصيدته اليتيمة

كتب الرحمن والحمد له   سعة الأخلاق فينا والضَّلع[١٥٣]

فظن بعض الباحثين أنه كتب جزءا من قصيدته - وفيها هذا البيت - بعد إسلامه. والحقيقة التي ينبغي التنبه لها أن الجاهليين كانوا يعرفون (الله) أو (المليك) أو (الرحمن)، كما يعرفه أصحاب ديانات التوحيد، ولكنهم يختلفون عنهم في إدراك ماهيته ويقول الإمام «الطبري» في الرحمن : «أما الرحمن فهو فعلان من رحم، والرحيم فعيل منه، والعرب كثيرا ماتبنى الأسماء من فعل يفعل على فعلان، كقولهم من غضب غضبان.

ومن سكر سكران، ومن عطش عطشان. فكذلك قولهم رحمن من رحم .. وقد زعم بعض أهل الغباء أن العرب كانت لاتعرف (الرحمن)، ولم يكن ذلك في لغتها، ولذلك قال المشركون للنبي صلى الله عليه وسلم (وما الرحمن أنسجد لما تأمرنا) [١٥٤] ، إنكارا منهم لهذا الاسم ، كأنه كان محالا عنده أن ينكر أهل الشرك ما كانوا عالمين بصحته ، أو لا وكأنه لم يتل من كتاب الله قول الله (الذين آتيناهم الكتاب يعرفونه) -يعني محمدا - (كما يعرفون أبناءهم) [١٥٥] ، وهم مع ذلك به مكذبون ، ولنبوته جاحدون ، فيعلم بذلك أنهم قد كانوا يدفعون حقيقة ما قد ثبت عندهم صحته ، واستحكمت لديهم معرفته . وقد أنشد لبعض الجاهلية الجهلاء [١٥٦]

ألا ضربت تلك الفتاة هجينها ألا قضب الرحمن ربي يمينها

وقال سلامة بن جندل السعدي

عجلتم علينا عجلتينا عليكم وما يشإ الرحمنُ يعقِد ويُطلقِ[١٥٧]

وليس هناك أبلغ في الرد على «مرجليوث» من قول الإمام «الطبري»[١٥٨]

وهناك إضافة يسيرة إليه، فلو كان العرب في جاهليتهم يجهلون اسم (الرحمن) لما سمى «مسيلمة الكذاب» نفسه (رحمن اليمامة) .

ليس هناك إذن مجال لاستنتاج «مرجليوث» الغريب من الشواهد الشعرية التي ساقها بأن عرب الجاهلية كانوا موحدين[١٥٩]

أما الإشارات التاريخية لبعض قصص الأنبياء التي وردت في أشعار جاهلية، فيذكرها «مرجليوث» على أنها شواهد مؤكدة لاصطناع هذا الشعر. ويستدل بآية في سورة هود[١٦٠] تقول «تلك من أنباء الغيب نوحيها إليك ماكنت تعلمها أنت ولاقومك من قبل هذا فاصبر إن العاقبة للمتقين» على أن العرب لم يكن لهم أي علم بقصة نوح التي روتها تلك السورة. وهذا فهم غريب للآية، والمعنى الصحيح الذي تذكره كتب التفاسير المختلفة: أن الله تعالى يحكي لنبيه من أخبار الغيوب السالفة، ويعلمه بها وحيا على وجهها الصحيح، كأنه شاهدها وهذه الأخبار الصحيحة المطابقة للواقع، لم يكن يعلمها النبي ولاقومه[١٦١] .

فالآية لاتنفي علم العرب بأقاصيص الأنبياء، ولكن تنفي علمهم بها على وجهها الصحيح. وهذا مطابق تماما لقوله تعالى: (نحن نقص عليك أحسن القصص)[١٦٢]
وأحسن هنا بمعنى أصدق. كما أن المفهوم يطابق ماعرف من وجود قصاص في العصر الجاهلي كانوا يحكون قصص الأولين ، وكان «النضر بن الحارث» قد قدم الحيرة، وتعلم بها أحاديث ملوك الفرس، وأحاديث رستم وإسفنديار، وهو المعني بقوله تعالى (إذا تتلى

عليه آياتنا قال أساطير الأولين) »[١٦٣]

أما قصص الأنبياء السابقين فكانت معروفة لدى العرب ممن تهودوا أو تنصروا، أو بين العرب الذين خالطوا اليهود والنصارى سواء في الجزيرة العربية نفسها، أم في خارجها . لماذا يستبعد « مرجليوث »[١٦٤] على « النابغة الذبياني » أن يذكر نوحا في قوله :

فألفيت الأمانة لم تخنها كذلك كان نوحٌ لا يخون[١٦٥]

ويدعي أن مصدره الوحيد هو القرآن، لأنه اثبت لنوح صفة الأمانة التي اثبتها القرآن و «مرجليوث» في ذلك واهم أيضا. فنص الآية التي أشار إليها: «إذ قال لهم أخوهم نوح ألا تتقون إني لكم رسول أمين»[١٦٦] فالأمين صفة عامة للرسول، وليست صفة خاصة مباشرة لنوح، بحيث نوجد شبهة أخذ «النابغة» من القرآن، تأكيدا لدعوى يعجز «مرجليوث» عن إقامة بنيانها بتخليطه، وسوء فهمه، وخروجه على أساليب المنهج العلمي وقد سبق إلى مثل هذا التشكيك «تيودور نيلدكه» حين وقف أمام ذكر «النابغة الذبياني» لسليمان، موقف التساؤل[١٦٧]، بل نجده يقول أيضا «إن كل موضع يبدو فيه اسم أسطوري معروف في القرآن، فإننا مضطرون إلى الشك في صحته»[١٦٨] وكأن المستشرقين بهذا ينكرون على العرب في الجاهلية أبسط المعارف التي يمكن أن تحصلها أية أمة من الأمم، وهي المعارف التاريخية، وذلك أمر يشذ تماما عن الطبيعة الإنسانية ذاتها

ويجد «مرجليوث» في شعر «عنترة بن شداد» صيدا ثمينا يستخرج منه أدلة على وجود معان إسلامية في الشعر الجاهلي وأولى ما كان على «مرجليوث» أن يتنبه له أن سيرة «عنترة بن شداد» من السير الشعبية التي دخلتها أخبار وأشعار موضوعه. كما يحدث في أي أدب شعبي في أية أمة وفي أي زمان. ولهذا يجب على أي باحث أن يستوثق من الشواهد الشعرية التي يوردها لعنترة، ليعرف إن كانت من الصحيح أو المنحول. ومن المؤسف أن «مرجليوث» لم يتنبه إلى هذه الأولية في المنهج العلمي، فأتى بأبيات منحولة، واضحة الانتحال. وقد بدأها ببيت يمدح به «عنترة» «كسرى أنو شروان» ويقول فيه :

يا قبلة القصاد يا تاج العلا يا بدر هذا العصر في كيوانه

وبغض النظر عن وضوح انتحال البيت من ألفاظه ومناسبته الملفقة، فإن كلمة (قبلة) التي تعلق بها «مرجليوث» كما يتعلق الغريق بقشة تنجيه، محاولا إثبات المعنى الإسلامي وراءها[١٦٩]، ليست كما توهم - جهلا - فهي لفظة عربية قديمة تعني الجهة والناحية، وكان يقال: أين قبلتك؟ ومن أين قبلتك؟ ويقول «الجوهري» : ماله قبلة ولا دبرة، إذا لم يهتد لجهة أمره. وما لفلان قبلة أي جهة[١٧٠]

والـذي يؤكـد هذا المعنى ماجـاء في الأغـاني في ترجمة «أحيحة بن الجلاح» وهو نفسـه ما استنـد إليـه «مـرجليوث» لإثبات *الفهم العجيب لمعنى (قبلة) الإسلامي الذي* يريد أن يثبته للفظة (قبلة) أيا كان موضعها من الكلام. فقد جاء في نص الأغاني :

«وهم متحصنون في أطمهم الذي كان في قبلة مسجدهم»[١٧١] ويفسر «مرجليوث» النص بأن «القبلة اصطـلاح إسـلامي للدلالـة على اتجاه الصلاة، وهذا أمر لايدهشنا، لأن صاحب الأغاني يذكر أنه كان لأهل المدينة قبل الإسلام (مسجد) و (قبلة)»[١٧٢] .

ولاأدري على أيـة صورة يمكن أن يقـع (الأطُمْ) ـ وهـو القصر، وكل حصن مبني بحجارة، وكل بيت مربع مسطح[١٧٣] ـ في (القبلة) بالمعنى الإسلامي؟! أما لفظ (المسجد) فهو معروف في الجاهلية بمعنى مكان السجود، قال الزجاج»: كل موضع يتعبد فيه فهو مسجد[١٧٤]

وتفسـير نص الأغـاني الـذي وهم فيه «مرجليوث» أن الحصن أو القصر كان يقع ناحية المكان المخصص لعبادتهم. فلا شبهة إذن في استخدام هذه الألفاظ في الجاهلية، بسبب استخـدامها بمـدلـول محـدد في الإسلام. وهذا البيت الذي نسبه «مرجليوث» لعنتـرة من الأبيـات الكثيرة المنحولة، ولهذا لم يتضمنه الديوان الذي حقق تحقيقا علميا بروايـة «الأعلم» عن «الأصمعي» فنفى كل منحـول[١٧٥]، كذلك نجد معظم الأبيات التي استند اليها «مرجليوث» من شعر «عنترة» منحولة، كقوله :

كلمـا ذقـتُ باردا مِنْ لَمَاهـا خِلتُـه في فمـي كنـار الـجَـحـيـم

وقوله

ورجـعتُ عنهم لم يكن قصْـدي سوى ذِكـر يدوم إلى أوان المـحْـشـر

أما قول «عنترة» الذي يشير إليه «مرجليوث»

إلى خيـل مسـومـة عليـهـا حمـاة الـروع في رهـج الـقَـتـام
عليـهـا كل جبـار عـنـيـد إلى شرب الـدمـاء تراه ظامـي

فليس في ديوانه الصحيح على هذه الصورة، بل يأتي البيت الأول هكذا

إلى خيـل مسـومـة عليـهـا حمـاة الـروع في رهـج الظـلام

وبعـده

بأيـديـهـم مهـنـدة وسـمـر كأن ظبـاتهـا شُعَـلُ الضـرام[١٧٦]

فلفظتا (جبار عنيد) لم تردا في شعر عنترة الصحيح، وليس في استخدامهما ـ على

اية حال ـ شبهة التأثير الإسلامي كما يظن «مرجليوث»، ولا في استخدام «عنترة» لعبارة (حجر المقام) في قوله

عجــوز من بنــي حام بن نوح كأن جبـيـنـهـا حجـر المقــام[177]

فهو ليس (من معاني الإسلام تماما) كما يدعى «مرجليوث»[178]، بل كان مشهورا مقدسا في الجاهلية، وقد كادت تنشب حروب بين القبائل لنيل شرف رفعه إلى موضعه عند إعـادة بنـاء الكعبـة، وقد وهم «مرجليوث» في ظنه أن المقصود (مقام إبراهيم) أو الحجر الذي وقف عليه ابراهيم[179]. ولو فهم النص جيدا لأدرك أن المقصود هو الحجر الأسود لأن عنتـرة يقـول إن أمـه سوداء يشبـه جبينهـا الحجـر الأسـود. فانظـر إلى سوء فهم «مرجليوث» للنصوص الأدبية، وتورطه في إخراج نتائج تافهة مغلوطة .

وينطبق هذا على استخـدام لفـظ (الـدنيا) بمعنى الحياة في أكثر من بيت جاهلي، فهـو يريد أن يفترض «وجوب كونه مستمدا من القرآن»[180]...، وهذه دعوى لاتحتـاج إلى دليل لإسقاطها ومن قبيل التدليس في فهم اللغة تعليق «مرجليوث» على بيت «عبيد بن الأبرص» :

قد يوصــل النــازح النــائـي وقــد يُقْطَــع ذو السُّهمــة القــريب[181]

بأنه «على علم بالشريعة الإسلامية فيما يخص الميراث»[182] . مع أن السهمة لغةً القـرابة، ولا علاقة لها قط بالميراث وأحكامه في الشريعة الإسلامية، ومعنى البيت الذي لا لبس فيه أن المرء قد يصل الغريب ويقطع صلته بالقريب

ولم يبين «مرجليوث» بيت ذي الأصبع العدواني الذي يدعى أن الشاعر فيه يعرف التمييز بين السنة والفرض[183]، وهو بالتأكيد قوله :

ومنهم من يجيز الناس بالسنة والفرض[184]

ويـنـاقض «مـرجليوث» نفسه، لأنه سبق أن أعلن شكه في أبيات ذي الإصبع، وها هو ذا يعود فيستند إلى بيت منها ليجعل منه دليلا، وهو أمر بعيد عن المنطق، وهو ـ على أي حال ـ واهم في تفسـير لفظي (السنـة) و (الفـرض) بالمعنى الإسـلامي. فالأصـل في (السنة): «الطريقة والسيرة وإذا أطلقت في الشرع فإنما يراد بها ما أمر به النبي صلى الله عليـه وسلم ونهى عنـه»[185] أمـا (الفرض) في أصله اللغوي فهو الواجب. وبيت ذي الإصبع، كما شرحه «أبو الفرج الأصفهاني» : «إن اجازة الحج كانت لخزاعة فأخذتها منهم «عدوان» فصارت إلى رجل منهم يقال له أبو سيَّارة ... وكان أبو سيَّارة يجيز الناس في الحـج بأن يتقـدمهم على حمـار، ثم يخطبهم وكـانت هذه إجـازتـه، ثم ينفر ويتبعه الناس. ذكر ذلك «أبو عمرو الشيباني»، و «الكلبي»، وغيرهما»[186]

فواضح إذن أن إجازة أبي سيّارة التي يشير إليها الشاعر تتضمن بعض العادات الجديدة التي استنها أبو سيّارة، وبعض الأمور الواجبة . ولاعلاقة لذلك كله بالمدلول الإسلامي

أمـا ذكـر الشعراء الجاهليين لقبائل العرب البائدة كإرم، وعاد، وثمود، فدليل عند «مـرجليـوث» على أخذهم من القرآن، وكأنه يفترض أن العرب الجاهليين أمة بلا تاريخ، وبلا أساطير، يتناقلها الخلف عن السلف من أجدادهم .

ومن بين أسانيد «مرجليوث» الواهية وجود صيغ تعبيرية، اوصور فنية في الشعر الجاهلي، وفي القرآن ما يماثلها. ففي بيت «مهلهل» في رثاء أخيه «كليب» يقول :

نعـى الـنـعـاة كليـبـا لي فقـلـت لهم   مالت بنـا الأرض أم مادت رواسيها

ويظـن «مـرجـليـوث» أن قوله تعـالى : (والـقـى في الأرض رواسي أن تمـيـد بكم)[187] ممـاثـل لقـول «كليب»، وفـرق كبيربين الصورتين، وإن استخدمتا (الرواسي) والفعل (ماد) . ففي الشعر تميد الرواسي في صورة استفهام للمبالغة في إظهار التفجع، وفي الآيـة الكـريمـة أن الـرواسي وجدت في الأرض لثباتها، حتى لاتميد الأرض بأهلها. فالرواسي في الآية لاتميد، ولكنها عنصر ثابت. وفرق كبير بين الخيال في الشعر، والحقيقة في الآيـة، مع أن « مرجـليـوث » يكـذب ويقـول إن هذا الشعـر « شرح صريـح للسورة »[188] . واللغة بكل موادها متاحة لكل قائل ، وفي كل عصر .

وشبيه بهذا ما ادعاه من أن قول «تأبط شرا» في رثاء «الشنفرى»

ويـومـك يوم الـعـيـكـتـين وعطفـة   عطفت وقـد مسَّ القلوب الحنـاجر[189]

يشتبـه مع قوله تعـالى (إذ القلوب لدى الحنـاجـر)[190] ، فالصـورتـان مختلفتان ، وإن اتحدت مادتيهما

أما ابيات «لبيد بن ربيعة» التي يذكر فيها وقعة الفيل، والتي يقول فيها :

والفيـل يوم عرفـات كمكعـا
إذ أزمع العجم به ما أزمعا
نادى منـاد ربّـه فأسـمـا
فذبَّ عن بـلاده وورّعـا
وحـابس الحـاسر والمقنعـا
وافلت الحبس بخزى موجعا
تمـجّ اخـراهم دمـاء دفعًـا

فلا ادري كيف استهان «مرجليوث» بعقول قرائه ليقول إنه يحكي فيها قصة الفيل، وهزيمة أصحاب الفيل، بفعل من الله، على النحو المذكور في القرآن[١٩١] والسورة تقول : (ألم تركيف فعل ربك بأصحاب الفيل، ألم يجعل كيدهم في تضليل، وأرسل عليهم طيرا ابابيل ترميهم بحجارة من سجيل فجعلهم كعصف مأكول) أين المعاني التي تتضمنها أبيات «لبيد» مأخوذة من القرآن، وهل يكفي القول بأن رب البيت قد حماه، للاستدلال على الأخذ؟! وهل يعقل ألا يعرف عربي في الجاهلية ماحدث لأصحاب الفيل وقد كانوا يؤرخون بعامه

أما «الحصين بن الحمام» الذي يشك «مرجليوث» في أن بعض معانيه إسلامية، ويقصد بذلك قوله :

فلم يبق من ذاك إلا التقى	ونفس تعالج آجالها
أمور من الله فوق السما	مقادير تنزل إنزالها
أعوذ بربي من المخزيا	ت يوم ترى النفس أعمالها[١٩٢]

فقد غاب عن «مرجليوث» أن هذه الأبيات من قصيدة قالها بعد إسلامه، ويؤكد صاحب (الإصابة) أنه أسلم وحسن إسلامه، وكانت له صحبة، وقيل إنه أنصاري، ولكن «ابن حجر العسقلاني» يرجح أنه حالف الأنصار[١٩٣]

ومما يدل على أن قصيدته المشار إليها قالها بعد الإسلام تضمنها بعض الآيات القرآنية كما في قوله :

وخف الموازين بالكافرين	وزلزلت الأرض زلزالها
ونادى مناد بأهل القبور	فهبوا لتبرز أثقالها
وسعرت النار فيها العذاب	وكان السلاسل أغلالها[١٩٤]

ولاحاجة بنا إلى رد أشعار «زيد بن عمرو بن نفيل» و «أمية بن أبي الصلت»، لمعرفتنا بالكثير من الشعر الذي حمل على أمثال هذين المتحنفين. وحتى إذا صحت الأشعار التي أوردها «مرجليوث» لهما، فمن السهل رد مافيها من معان دينية إلى الكتب السماوية التي كانت معروفة للشاعرين وغيرهما من الحنفاء في الجزيرة العربية، وكان منهم من يقرؤها في لغتها الأصلية. فليس من سبيل إذن إلى إيجاد شبهة الصنعة الإسلامية في شعرهما

وأما ورود كلمة (الزبانية) في قول «الخنساء» :

وقواد خيل نحو أخرى كأنها	سعال وعقبان عليها زبانية

فلا تحمل أي معنى إسلامي. فالزبنية الشديد، والزبانية الذين يزبنون الناس أي يدفعونهم. قال «حسان بن ثابت»

زبانية حول أبياتهم وخور لدى الحرب في المعمعة[195]

*

بل إن المعنى الإسلامي الذي يصف ملائكة النار بالزبانية، أتى من المعنى اللغوي الأصلي وهو الدفع، فالزبانية يدفعون أهل النار إليها[196]

وادعاء «مرجليوث» أن «حاتما الطائي» الذي ينسبه إلى المسيحية، كان مطلعا على النداء الإسلامي (الله أكبر) في قوله

فلما رآني كبر الله وحده وبشر قلبا كان جما بلابله

فوهم لأن الفعل (كبَّر) يعني في الأصل اللغوي (عظم) وهو المعنى المقصود في بيت «حاتم»، وليس المعنى الإسلامي الذي تتضمنه عبارة (الله أكبر) .

ويذكر «مرجليوث» في نهاية بحثه شاهدا آخر على تضمن الشعر الجاهلي معنى قرآنيا، فيشير إلى بيت «طرفة بن العبد» الذي يقول فيه :

لها فخذان أكمل النحض فيهما كأنهما بابا منيف ممرد[197]

وموطن الشبهة التي يثيرها «مرجليوث» هي كلمة (ممرد) فهو يتوهم بعقله القاصر «أنها منقولة من قوله تعالى (صرح ممرد من قوارير)[198]»[199] .

وتتوالى نتائج «مرجليوث» بعيدا عن الحقيقة والتاريخ، يرتبها على مقدماته الخاطئة التي أشرت إليها، فالرسول صلى الله عليه وسلم، كان له (مبشرون) ثاروا على الوثنية، والمسيحية كانت مسيطرة على أجزاء من الجزيرة العربية»[200] ثم يناقض «مرجليوث» نفسه فيدعي أن الشعراء النصرانيين الجاهليين ماداموا قد كتبوا أشعارهم كأنهم مسلمون موحدون، وكانوا صدى للقرآن لا للكتاب المقدس، فشعرهم زائف[201] . ولو صحت هذه النتيجة التي توصل إليها «مرجليوث»، لما جُوبه الإسلام ورسوله بهذه المعارضة العنيفة من جانب المشركين وأهل الكتاب، ولوجدنا هؤلاء (المبشرين) الذين أشار إلى وجودهم يتسابقون إلى الإسلام .

ولما هذه المشابهات الظاهرية التي أراد «مرجليوث» من وراء جمعها إثبات أنها «بعينها الآراء التي يدعو إليها القرآن»[202] فقد أثبتنا وهمه وخطأه فيها .

* * *

«مرجليوث» بسهمه الأخير الذي يستهدف التشكيك في الشعر الجاهلي

ويلقي والتشكيك في الإسلام في الوقت نفسه فيقول إن كل القصائد الجاهلية التي وصلت إلينا جاءت بلغة القرآن، وكان من الواجب أن تكون بلهجة القبائل التي ينتمي إليها أصحابها ويقدم افتراضا غريبا ـ كدأبه ـ وهو أن الإسلام قد ألزم القبائل العربية استخدام لغة القرآن. ويقارن ذلك بما حدث في الاحتلال الروماني لإيطاليا، وبلاد الغال (فرنسا)، وأسبانيا ثم يقرر أنه «من الصعب أن نتصور وجود لغة مشتركة قبل مجيء الإسلام»[٢٠٣] وهو يعني بذلك الاشتراك بين القبائل الشمالية في هذه اللغة، أما القبائل الجنوبية فيستبعد تماما كتابتها باللغة العربية الشمالية الموحدة ـ لغة القرآن ـ ويعتقد أن أشعارها إنما «صنعت لأجل الحوادث التي لها صلة بالأساطير»[٢٠٤]

ثم ينهي حديثه في هذا الجزء بربطه بسابقه «فوجود الأفكار الإسلامية في أشعار وثنية تبرهن بوضوح على التزييف والوضع، واستخدام اللهجة التي جعلها القرآن لغة فصحى تقدم أسسا للشك الخطير»[٢٠٥] .

والحقيقة إن «مرجليوث» يقدم الدليل تلو الدليل على عدم فهمه لطبيعة اللغة العربية وآدابها وروح الإسلام، الأمر الذي يجعله يتجاوز حدود المنطق والعقل والتاريخ، فكيف يلزم الإسلام القبائل العربية استخدام لغته؟ بل كيف يمكن أن يكون للقرآن لغة ليست هي العربية السائدة بين القبائل العربية؟ وكيف يجعل انتشار الإسلام في داخل الجزيرة العربية احتلالا شبيها بالاحتلال الروماني للدول الأوروبية، وكأن المسلمين جنس من غير العرب، وكأنهم استخدموا في القضاء على الوثنية ما استخدمه الرومان من أساليب القهر والوحشية

ووجود لغة عربية مشتركة في الجاهلية بين القبائل شماليها وجنوبيها ليس لغزا محيرا يقف أمامه «مرجليوث» ليستثير الشكوك، وينسج الأوهام فنحن نعلم من المصادر التاريخية أن القبائل الشمالية أخذت تغير على الجنوب منذ منتصف القرن الرابع الميلادي، بعد أن ضعف شأن الدولة الحميرية واستقرت هذه القبائل ونشرت لغتها في جنوب الجزيرة، كذلك هاجر عدد كبير من عرب الجنوب إلى الشمال، واتخذوا لغة الشماليين لسانا لهم. ونعرف من النقوش التي عثر عليها في الجزيرة العربية أن الخط العربي قد نشأ وتطور شمال الحجاز، وكانت نشأته من الخط النبطي، وأن اللغة التي كتبت بها هذه النقوش هي اللغة العربية في أطوار مختلفة .

وفي نقش النمارة الذي يوافق تاريخه عام ٣٢٨م مايثبت أن اللغة العربية التي نزل بها القرآن، كانت قد أخذت تبسط سلطانها على شمال بلاد العرب منذ أوائل القرن الرابع الميلادي[٢٠٦]

ومن الطبيعي أن تكـون هنـاك «فـوارق بين القبـائل في اللهجات، وقد اثبت علماء اللغـة وصف هذه الفـوارق، كعنعنـة تميم، وقلقلة بهـراء، وكسكسـة ربيعـة، وكشكشة هوازن، ، وتضجـع قيس، وعجـرفيـة ضبـة[٢٠٧]. غير أن تلاقي هذه القبائل في مكة وقت الحج واختلاطها بقريش ساعد ـ إلى حد كبير ـ على إيجاد لغة مشتركة، ربما كانت لغة قريش نفسها، التي يقول عنها «ثعلب» انها ارتفعت في الفصاحة عن لهجات هذه القبائل التي ذكرناها[٢٠٨] ويؤكد ذلك مارواه «حماد» في الأغاني أن العرب كانت تعرض اشعارها على قريش، فما قبلوه منها كان مقبولا، وما ردوه منها كان مردودا. وينقل «البغدادي» في (خـزانـة الأدب)، «أن العرب كانت في الجاهلية يقول الرجل منهم الشعر، وهو في أقصى الأرض، فلا يعبأ به، ولاينشده أحد، حتى يأتي مكة في موسم الحج، فيعرضه على أندية قريش، فإن استحسنوه روي»، ولايعني ذلك أن لهجات القبائل قد امحت، كما أن وجود هذه اللهجـات لايعني تعـدد صور اللغة العربية، فالفوارق اللهجية ضئيلة للغاية، لاتتيح «لمرجليـوث» فرصة الطعن في صحة الشعر الجاهلي، وهو لايستطيع الادعاء بأن الشعر الجـاهـلي المـوجـود بين أيـديـنـا يخلو تماما من لهجات القبائل المختلفة، كما لايستطيع الادعـاء بأن القـرآن الكـريم اقتصر على اللهجة القرشية، وقد جاء في (البيان والتبيين) قول «الجـاحـظ»: حدثني «أبـوسعيـد بن روح» قال : قال اهل مكة «لمحمد بن مناذر» الشـاعـر (وهـو من تميم) : ليست لكم أهل البصرة لغة فصيحة، إنما الفصاحة لنا أهل مكـة، فقـال ابن منـاذر: أمـا ألفاظنا فأحكى الألفاظ للقرآن، وأكثرها له موافقة، فضعوا القرآن بعد هذا حيث شئتم. أنتم تسمون القِدر بُرمة، وتجمعون البُرمة على برام. ونحن نقـول : قدر ونجمعهـا قدور، وقال الله عزوجل (وجفان كالجواب وقدور راسيات)، وأنتم تسمون البيت إذا كان فوق البيت (عليّة) وتجمعون هذا الاسم على علالي، ونحن نسميه غرفـة، ونجمعـه على غرفات وغرف، وقال الله تبارك وتعالى: (غرف من فوقها غرف مبنية) وقـال : (وهم في الغـرفـات آمنـون) وأنتم تسمـون الطلع (الكافور) و(الاغريض) ونحن نسميـه (الطلع)، وقـال الله تبـارك وتعـالى: (ونخـل طلعها هضيم). فعد عشر كلمات لم احفظ منهـا إلا هذا[٢٠٩] فهذا مثل من أمثلة الخلاف بين اللهجات العربية. وهو لاينفي وجـود لغـة عربيـة واحدة مشتركة ذات خط موحد، ولكن «مرجليوث» يتوهم أن كل قبيلة كانت لهـا لغتهـا التي تخـالف لغات القبائل الأخرى، وكأن الجزيرة العربية كانت تضم أمما شتى، لاقبائل تنتمي إلى أمة واحدة .

وهـذا واحـد من المستشـرقين ـ هو هـ. القرت ـ يقول وكأنه يرد على «مرجليوث»: «إن الطابع اللغوي واحد بالنسبة للقبائل في استعمال الألفاظ، أو في التركيب النحـوي»[٢١٠] وأمـا ماذكره «مرجليوث» من أن الرواة «نسبوا إلى ملوك الجنوب اشعارا مكتـوبـة بلغة نحن نعلم ـ بشهادة النقوش ـ انها لم تكن لغتهم»[٢١١] فإيهام بصواب هو عين الخطأ، فالـرواة المشهـود لهم بالعلم لايوثقون من الشعر الجاهلي مايبعد في التاريخ

عن مائة وخمسين عاما قبل الإسلام، وماعدا ذلك فهو من الأساطير الشائعة، والأخبار الملفقة. والنقوش التي يشير إليها «مرجليوث»، والتي كتبت بلهجات بعيدة عن لغة القرآن، إنما كتبت قبل ذلك التاريخ بعدة قرون[٢١٢] ولم يقل أحد بوجود لغة عربية موحدة، إلا في حدود قرنين من الزمان قبل الإسلام، ولهذا نرفض النتيجة التي توصل إليها «مرجليوث» في قوله: «لايوجد لدينا سبب يدعونا إلى افتراض أنها كانت اللغة الادبية في أي مكان آخر حتى جاء القرآن»[٢١٣]. فليس من المعقول أن ينزل القرآن بلغة على قوم يجهلونها، وليست لغتهم، أو هي لغة قبيلة واحدة منهم.

وقد نقد المستشرق «بروينلش» رأي «مرجليوث» الذي يزعم فيه أن الشعر الجاهلي مكتوب بلغة القرآن، مما يدعو إلى الشك فيه فقال: «ألفاظ الشعر الجاهلي أوسع من ألفاظ القرآن والنثر القديم، وكثير من الألفاظ المشتركة بين كليهما يختلف في فروق المعاني. و«سيبويه»، وكتب الشواهد، تقدم لنا نماذج على شواذ الأبنية والتراكيب في كثير من الأبيات الشعرية»[٢١٤].

أما ذكر «عمرو بن كلثوم» ـ في مطلع معلقته ـ لخمر الأندرين، وهي قرية بجوار حلب ـ فلا يدعونا إلى الشك ـ كما فعل «مرجليوث» ـ في كتابته هذه القصيدة قبل الإسلام، بدعوى أن الفرصة لم تتح له ليرحل إلا بعد أن ضمت الإمبراطورية الإسلامية سورية والجزيرة[٢١٥] وذكر الشاعر الجاهلي أي مكان بعيد تجلب منه المتاجر، لايعني قط زيارته له، وإلا كان علينا أن نصدق أن الشعراء الجاهليين قد زاروا جميعهم الهند لذكرهم للسيوف الهندية. وفي غير هذا الشاهد، بل ربما فيه أيضا، لماذا لايصدق «مرجليوث» التنقل الواسع لعرب الجاهلية خارج جزيرتهم، إلى الشام وغيرها، وهذا أمر ثابت لايحتاج منا إلى دليل.

ويستند «مرجليوث» بعد ذلك كله إلى نهج القصيدة الجاهلية، فيقول إنه نهج مزيف، صُنع ليضاهي ماانتقده القرآن. فالتصيب المطرد في مطالع القصائد وضع لتفسير قوله تعالى: (ألم تر أنهم في كل واد يهيمون)، وإذا وصفوا رحلتهم ومطاياهم فذلك لتفسير قوله تعالى: (والشعراء يتبعهم الغاوون). وإذا شرعوا في ذكر مآثرهم، فذلك لتفسير قوله تعالى: (وأنهم يقولون مالا يفعلون)[٢١٦] ولست في حاجة للرد على هذه الأفكار السخيفة، وما أصدق ماورد به شكيب أرسلان» على هذا النمط من التفكير بتساؤله: «من كانت تلك العصابة التي تولت كل هذا التزوير العبقري؟ فليخبرنا «مرجليوث» أو «طه حسين» من ذا الذي قام بهذا العمل كله بعد الإسلام؟ ومن الذي نظم هذه الألوف من القصائد، وألقى عليها هذه المسحة مسحة الجاهلية؟»[٢١٧] وإذا كان نهج القصيدة الجاهلية قد وضع لتفسير آيات سورة الشعراء فيما ارتآه «مرجليوث» خطلا منه، فما الشأن في المضامين الأخرى للشعر الجاهلي، كوصف الحيوان، وتسجيل التجارب الإنسانية

الـذاتيـة، إن «مرجليـوث» يقـول دون استحياء إن «القصائد تظهر علما غزيرا ومعرفة بأعضـاء الفـرس والجمل، وربما بعادات حيوانات أخرى غيرهما، لكن هذه الأمور ـ كما نعـرف ـ درسهـا اللغويون، كما درسها الشعراء»[٢١٨] وإني لأتساءل في عجب: ومن أين استقى اللغويون والشعراء الذين أتوا بعد الجاهلية معرفتهم بطبائع الحيوان، وأسماء أعضائه إلا من الشعر الجاهلي؟

وأما التجارب الذاتية فيحصرها «مرجليوث» في أمور عربية : «طلاق زوجة، إغارة على إبل، ذبح عدو»[٢١٩] الأمر الذي يدل على نظرته المزرية إلى العرب. ثم يدعي «أن يكون الكل مخترعا يصير احتمالا قويا»[٢٢٠] .

وهـو بهـذه النظـرة الضيقـة إلى الشعر الجاهلي قد أظهر جهلا واضحا به، وبأنه يتضمن تجـارب إنسـانيـة مختلفـة ومتعددة، وأنه يصور الحياة الجاهلية بكل مافيها، فالذي بين أيدينا من الشعر الجاهلي خليق بعصره[٢٢١] .

وتصل شكوك «مرجليوث» إلى العصر الأموي ـ دون أن يشعر بخروجه عن حدود المـوضـوع الـذي يكتب فيـه، فيشك في السن العالية التي بلغها «النابغة الجعدي» مع وجـود أفـراد يبلغونها في كل عصر حتى عصرنا الراهن. وهو يجعل ذلك من عناصر شكه التي توسـع في طرحهـا عنصـرا بعـد آخـر، وكلها ساقط متهاو، لايستطيع النهوض على قدميـه، لافتقـاره إلى الدليل العلمي، والمنطق، وبعده عن أصول المنهج العلمي، ولجنوح صاحبه إلى الهوى والتعصب، وجريه وراء وهم زيّنه له علمه القاصر .

وهـو حين ينتهي من بذر هذه الشكـوك حول الشعـر الجـاهـلي، لأسبـاب داخلية وخارجية، طبقا لوصفه، يطرح أسئلة تبعث على الدهشة والعجب حول بداية الشعر العـربي، وهـل كان قبـل الإسـلام، أو بعده، ويجيب عن ذلك بشكه في وجود أي بيت من الشعـر قبـل الإسـلام[٢٢٢] وهـو لايـزال يعتقـد أن الشعـر العربي مرحلة متطورة عن الأسلوب القرآني. ولما كان القرآن يخلو من الإشارة إلى الموسيقى ، وفي الوقت ذاته تقول المصادر إن العرب عرفوا الموسيقى بدءاً من العصر الأموي «فهل نستطيع ان نتصور أن الوزن الشعري قد وُجد عند العرب من قبل بهذا الانتظام والغزارة اللذين يكشف عنهما شعرهم!»[٢٢٣]

وكـل هذه الأقـوال التي يترتب كل منها على الآخر ، يفضي بنا إلى التأكد من بُعد «مـرجليـوث» عن دراسـة البيئـات الاجتمـاعية ، وعلم الإنسان ، لعجزه عن إدراك أن الإنسـان البدائي يتوصل إلى نوع من الموسيقى المصاحبة للعمل . وما أبعد «مرجليوث» عن فهم العصر الجاهلي ومجتمعاته المتحضرة التي عرفت الغناء والموسيقى في وقت مبكـر[٢٢٤] ويقـول المستشرق «برويلنش» في رده على «مرجليوث» . «ليس من المستبعد ازدهار ملكة فنية لدى أقوام ذوي حياة بدائية»[٢٢٥]

وكم كان «تيودور نيلدكه» حكيما حين تعرض لتحديد أولوية الشعر العربي فقال: «إن ذلك يحتاج إلى معرفة بدقائق اللغة العربية والاستعمال الشعري، لايستطيع اكتسابها أي أجنبي، وما أبعدنا نحن إدراك أدق الفروق في الاستعمال اللغوي العربي القديم»[٢٢٦] أما حديث «مرجليوث» عن نشأة الشعر العربي في رحلته التطورية من القرآن بما يحتويه من «مبادىء أولية للنثر المسجوع والوزن»[٢٢٧]، فهويدل على جهل فاضح، وخروج عن الإطار التاريخي لبحثه، إذ يسقط بذلك الرأي الغريب الشاذ كل شعر صدر الإسلام، وجزءا كبيرا من شعر العصر الأموي، لأنه يجعل مدائح رؤبة للخليفة العباسي الثاني في بحر الرجز - وهو وسط بين الشعر والنثر كما يدعي - بداية تجعل من الصعب على الباحث أن يظن أن قصائد طويلة قد نظمت في أوزان اكثر صعوبة من الرجز في عصر سابق[٢٢٨]

وما أشد تخليط «مرجليوث» في هذا الجزء من بحثه واضطراب فكره . فالرجز الذي نعده - في بعض افتراضاتنا العلمية - فاتحة البحور الشعرية ، قديم جداً كما تثبت المصادر الأدبية الصحيحة،وأقدم منه سجع الكهان الذي بقيت نماذج قليلة منه تدل على طبيعته، وهذه أمور سابقة على الإسلام بقرون، فكيف نمحوها محوا، ونقفز قفزة هائلة لنصل إلى العصر الأموي، ونجعل بداية الموسيقى فيه، وبداية الشعر ايضا، ونلغي كل من عرفنا من الشعراء قبل رؤبة بقرون[٢٢٩] ؟!

ونسي «مرجليوث» أن يدلنا على اسم العبقري الفذ الذي اخترع لنا أسماء المئات من الشعراء (وربما الآلاف) منذ العصر الجاهلي حتى عصر بني أمية، ولفق لنا أخبارهم وأشعارهم، بل علينا أن نمزق كل مصادرنا الأدبية والتاريخية، بل ربما كان علينا أن نلغي عقولنا أيضا، استجابة لشكوك «مرجليوث» التي نسجها سوء منهجه العلمي، وتعصبه المقيت .

وفي رد «برونيلش» على «مرجليوث» في هذا الجزء يقول : «لن يكون مفهوما لماذا فضل علماء اللغة الذين ازدهروا في العصر الأموي نفسه اعتبار اللغة أداة معينة على تفسير القرآن، ولماذا جعلوا شواهدهم من الشعر الجاهلي، وفضلوها على الشعر الأموي»[٢٣٠] .

ونضيف إلى ذلك تساؤلنا: وكيف استعان أول مفسر في الإسلام وهو «ابن عباس» رضي الله عنه، بالشعر الجاهلي لتفسير بعمق ماغمض من لغة القرآن الكريم؟ ولكن هذه التساؤلات لن تجد عند «مرجليوث» جوابا، لا لأن أمره انقضى، ولكن لأنه يعجز عن تلفيق جواب يبعد عن التاريخ والمنطق .

الهوامش

(١) من الصفحة ٤١٧ الى الصفحة ٤٤٩ من المجلة

(٢) انظـر : المستشـرقـون لنجيب العقيقي ط . دار المعـارف بمصـر ٢ : ٥١٨ ـ ٥٢٠ ، وبحث المستشـرق كرنكوف في مجلة الثقافة الإسلامية ١٩٤٠ م .

(٣) طبع دار الكتب المصرية .

(٤) في الأدب الجاهلي ط . الحلبي بمصر ١٩٢٧ م: ٧١،٧٢ .

(٥) ط . دار المعـارف بمصـر ١٩٥٦ وقد خصص لآراء المستشرقين الفصل الثالث من الباب الرابع وموضوعه (النحل والوضع في الشعر الجاهلي) ، وعرض آراء مرجليوث من ص ٣٥٢ إلى ص ٣٦٧ .

(٦) نشر مؤسسة الرسالة ـ بيروت ١٢٩٨ هـ / ١٩٧٨ م تحت عنوان (أصول الشعر العربي) .

(٧) انظر ص ٥٤ من المرجع السابق .

(٨) نشرته دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٧٩ م وقد جعل المترجم عنوان المقال (نشأة الشعر العربي) .

(٩) دراسات المستشرقين ١١٧

(١٠) المرجع نفسه . ١٠٥

(١١) دراسات المستشرقين ١٠

(١٢) انظر مقال (المستشرقون والثقافة العربية) ـ صحيفة الأهرام عدد ٣٠/٤/١٩٨٢ م .

(١٣) مقدمة كتاب (النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي) محمد أحمد الغمراوي ـ المطبعة السلفية . القاهرة : ١٣٤٧ هـ / ١٩٢٩ م

(١٤) دراسات المستشرقين ١٢ .

(١٥) دراسات المستشرقين . ١٣ .

(١٦) انظر مقال (المستشرقون والثقافة العربية) ـ صحيفة الأهرام بتاريخ ٣٠/٤/١٩٨٢ م

(17) The Origins of Arabic Poetry : 417

(١٨) الطور . ٢٩،٣٠

(19) The Origins of Arabic Poetry : 417

(٢٠) الشعراء ٢٢١،٢٢٢

(21) The Origins of Arabic Poetry: 418

(٢٢) انظر (تيسير العلي القدير لاختصار تفسير ابن كثير) لمحمد نسيب الرفاعي ـ بيروت ١٣٩٢ هـ / ١٩٧٢ م ـ ٣:٢٢٧

(٢٣) يس ٦٩

(24) The Origins of Arabic Poetry : 417

(٢٥) انظر مثلا الأنعام ٥٩ ، المائدة : ١٥

(٢٦) انظر مادة (بين) في المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم .

(٢٧) الشعراء : ١٩٢ ـ ١٩٥ .

(٢٨) الشعراء : ١٩٨ ـ ١٩٩ .

(٢٩) الشعراء : ٢٢٤ ـ ٢٢٧ .

(30) The Origins of Arabic Poetry : 417

(٣١) انظر (تيسير العلي القدير) ٣:٢٢٨

(32) The Origins of Arabic Poetry : 418

(٣٣) المرجع نفسه الصفحة ذاتها

(٣٤) المرجع نفسه الصفحة ذاتها

(35) The Origins of Arabic Poetry: 419

(٣٦) المرجع نفسه : الصفحة ذاتها

(٣٧) من القرن الاول قبل الميلاد ، له كتاب (فن الشعر Ars Poetica)

(38) The Origins of Arabic Poetry : 420

(٣٩) المرجع نفسه : الصفحة ذاتها .

(٤٠) المرجع نفسه : الصفحة ذاتها .

(41) The Origins of Arabic Poetry : 420

(٤٢) معجم الأدباء ٢:٣٦٦ ط ـ مرجليوث ـ القاهرة ، ١٩٢٥ م

(٤٣) The Origins Of Arabic Poetry : 421

وهو يشير إلى نسبة القصاص الملفقين شعرا لآدم عندما فقد ابنه ، انظر (مروج الذهب) للمسعودي ١ : ٣٦ . ط . عبد الحميد ١٩٥٨ م

(٤٤) طبقات فحول الشعراء بتحقيق محمود محمد شاكر ـ مطبعة المدني ـ القاهرة ـ ١٩٧٤م ١ : ٣٦

(٤٥) ١ :٢٤٨ ط . الحلبي بمصر بتحقيق ابي الفضل وجاد المولى والبجاوي .

(46) The Origins of Arabic Poetry : 423

(٤٧) طبقات فحول الشعراء : ٢٤ ، ٢٥ .

(48) The Origins of Arabic Poetry : 423

(٤٩) طبقات فحول الشعراء ١ : ٢٥

(50) The Origins of Arabic Poetry : 423

(٥١) المرجع نفسه : الصفحة ذاتها .

(٥٢) في ديوان النابغة الذبياني بتحقيق محمد ابي الفضل إبراهيم ـ نشر دار المعارف بمصر ١٩٧٧ م : ١٢٦ تغيير في الرواية التي اثبتناها من (التوضيح والبيان عن شعر نابغة ذبيان)، ط. مطبعة السعادة: بمصر

(٥٣) ديوان لبيد بن ربيعة ط . بريل ١٨٩١ م : ٨٩

(54) The Origins of Arabic Poetry : 424

(٥٥) اي التشبيب الفاحش، من خرمت الخرز أي شققته .

(٥٦) ادعاء الشيء كذباً .

(٥٧) انظر . (الكشاف) لمحمود بن عمر الزمخشري في تفسير سورة الشعراء

(٥٨) انظر تفصيل ذلك في بحثنا (الإسلام والشعر) في كتاب (دراسات في الشعر العربي) ١ :٥٦ ـ ٥٨ نشر دار المعرفة الجامعية ١٩٨١ م

(59) The Origins of Arabic Poetry : 424

(٦٠) مقدمة النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي

(61) The Origins of Arabic Poetry : 425

(٦٢) انظر هذه الشواهد التي جمعها الدكتور ناصر الدين اسد في كتابه (مصادر الشعر الجاهلي)

(٦٣) انظر مصادر الشعر الجاهلي : ٣٢ .

(٦٤) القلم : ٣٧

(65) The Origins of Arabic Poetry : 425

(٦٦) دراسات المستشرقين : ١٣٤

(67) The Origins of Arabic Poetry : 426

(68) The Origins of Arabic Poetry : 426

(٦٩) الاغاني ٣ : ١٢١ ط دار الكتب المصرية

(٧٠) أصول الشعر العربي : ٩٩
(٧١) أراد لأجعلن قبره ، موضع بركة كقبور الصالحين فيكون ذلك عاراً عليكم .
(٧٢) الأغاني ٣ : ١٢٠ ، ١٢١ .
(٧٣) لوقدم لأن الكلمة المكتوبة هي Qudam

(74) The Origins of Arabic Poetry : 426

(75) Griffini : H. Poemetta di Qadem ben Quadim, Rome 1918 .

(76) The Origins of Arabic Poetry : 426

(٧٧) تاريخ الأدب العربي لكارل بروكلمن . ترجمة عبد الحليم النجار ونشر دار المعارف بمصر ١ :١٢٧ .
(٧٨) دراسات المستشرقين : ١٢٤ .
(٧٩) انظر : إعجاز القرآن للباقلاني ط . دار المعارف بمصر . ١٩٥٤ م : ٧٦ ، العقد الفريد لابن عبد ربه ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٥٣ م ٦: ١٢٨ ، فقه اللغة لابن فارس ط . بيروت ١٩٦٣ م : ١٣٠ الإتقان في علوم القرآن للسيوطي ط . الحلبي . القاهرة ١٩٥١ م ٢: ١٢٤ ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب للشهاب الخفاجي ط . بيروت ١٠٥ .

(80) The Origins of Arabic Poetry : 425

(٨١) المرجع نفسه : الصفحة ذاتها .
(٨٢) المرجع نفسه : ٤٢٦ .
(٨٣) دراسات المستشرقين ٢٤٤ .

(84) The Origins of Arabic Poetry : 428

(٨٥) انظر : الأغاني ٦ : ٩٤ ، والفهرست لابن النديم ١٣٤
(٨٦) انظر : مصادر الشعر الجاهلي : ٤٥٠ .

(87) The Origins of Arabic Poetry : 428

(٨٨) مصادر الشعر الجاهلي ٤٥٢ ـ ٤٦٢
(٨٩) دراسات المستشرقين ١٢٧
(٩٠) معجم الأدباء ٢ ٣٢٦

(91) The Origins of Arabic Poetry : 429

(٩٢) انظر مصادر الشعر الجاهلي ٤٦٣
(٩٣) مراتب النحويين ٨٥ نشر دار نهضة مصر بتحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم ١٩٥٥ م
(٩٤) المصدر السابق : ١٢٨
(٩٥) الخصائص ٣ ٣١١ بتحقيق محمد علي النجار ط . دار الهدى للطباعة والنشر ـ بيروت .

(96) The Origins of Arabic Paetry : 429

(٩٧) الأغاني ١٤ : ١٥٠
(٩٨) الأغاني ١٤ : ١٤٥ .
(٩٩) الأغاني ١٤ : ١٤٨

(100) The Origins of Arabic Paetry : 430

(١٠١) معجم الأدباء ٥ ١١٥

(102) The Origins of Arabic Paetry : 430

(١٠٢) معجم الأدباء ٢ ٨
(١٠٤) دراسات المستشرقين ١٢٧

(105) The Origins of Arabic Paetry : 431

(١٠٦) الأغاني ٢ ٢
(١٠٧) دراسات المستشرقين ٢٢
(١٠٨) الأنعام ٤٥
(١٠٩) النجم ٥٠، ٥١
(١١٠) الحاقة ٨
(١١١) الفرقان ٣٨
(١١٢) إبراهيم :٩
(١١٣) طبقات فحول الشعراء ١ ٧ ـ ٩
(١١٤) الأغاني ١ ٢٢٥
(115) The Origins of Arabic Poetry : 432
(١١٦) المرجع نفسه الصفحة ذاتها
(١١٧) انظر (المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء) للحسن بن بشر الآمدي ـ تصحيح كرنكو ـ نشر القدس ١٣٥٤هـ ٨٣
(118) The Origins of Arabic Poetry : 432
(١١٩) الأغاني ٣ ٨٩، ٩٠
(١٢٠) نفسه ٣ ٩٢
(١٢١) نفسه ٣ ٩٦
(١٢٢) الأصمعيات ٦٨
(123) The Origins of Arabic Poetry : 433
(124) The Origins of Arabic Poetry : 434
(١٢٥) المرجع نفسه الصفحة ذاتها
(126) The Origins of Arabic Poetry 434
(١٢٧) نفسه الصفحة ذاتها
(١٢٨) نفسه الصفحة ذاتها
(١٢٩) انظر الفهرست ١٣٢
(١٣٠) انظر معجم الشعراء للمرزباني ط الحلبي ١٩٦٠م ٥٠٧، الفهرست لابن النديم ١٩٦. معجم الأدباء ١٨ ١٧١، إنباه الرواة ٣ ١٨٢ عيون التواريخ ٩ ٢٨٥. الوافي بالوفيات للصفدي ٤ ٢٣٦
(131) The Origins of Arabic Poetry 435
(١٣٢) نفسه الصفحة ذاتها
(١٣٣) الأغاني ١٣ ٢٦٥
(134) The Origins of Arabic Poetry : 435
(١٣٥) ديوان عبيد بن الأبرص بتحقيق الدكتور حسين نصار ط الحلبي ١٩٥٧م، ٣٨
(١٣٦) المصدر السابق ٢٥
(١٣٧) نفسه ٩٧
(138) The Origins of Arabic Poetry 435
(١٣٩) ديوان عبيد بن الابرص ٧٨ والمُعاص التواء في عصب الرجل
(١٤٠) نفسه ١٥
(١٤١) نفسه ١٣١
(142) The Origins of Arabic Poetry 435

(١٤٢) المفضليات ط . دار المعارف بمصر ـ الطبعة الخامسة بتحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون : ١٦٢ .

(١٤٤) البقرة : ٢٤٥

(١٤٥) الأغاني ١٤ : ١٥١ .

(146) The Origins of Arabic Poetry : 435

(١٤٧) الأغاني ١٤ : ١٥١

(١٤٨) انظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لأبي بكر الانباري ط . دار المعارف بمصر ١٩٦٩ : ٤٩٠

(149) The Origins of Arabic Poetry : 435

(١٥٠) نفسه : ٤٣٦

(١٥١) نفسه الصفحة ذاتها .

(١٥٢) الأغاني ١٤ : ١٥٩ .

(١٥٣) المفضليات : ١٩٧ .

(١٥٤) الفرقان : ٦٠

(١٥٥) البقرة : ١٤٦

(١٥٦) هذا البيت منسوب للشنفرى . انظر الأغاني ٢١ : ١٧٩ ، ١٨٠ . ديوان الشنفرى (مجموعة الطرائف الأدبية) ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر : ١٩٣٧ م

(١٥٧) تفسير الطبري ١ : ١٣١ . ط . دار المعارف بمصر بتحقيق محمود محمد شاكر

(١٥٨) لاستاذنا محمود شاكر تعليق طريف يقول فيه : «لايزال أهل الغباء في عصرنا يكتبونه ويتبجحون بذكره في محاضراتهم وكتبهم نقلا عن الذين يتتبعون ماسقط من الاقوال . وهم الأعاجم الذين يؤلفون فيما لايحسنون باسم الاستشراق ورد الطبري مفحم لمن كان له من الجهل والحمق ردة تنهاه عن المكابرة» الطبري ١:١٣١ هامش .

(159) The Origins of Arabic Poetry : 456

(١٦٠) ذكر انها (٥١) وهذا خطأ منه . بل هي (٤٩) .

(١٦١) انظر تفسير الطبري ١٥ : ٢٢٧ ، ومختصر ابن كثير ٢ : ٢١١

(١٦٢) يوسف : ٣

(١٦٣) تهذيب سيرة ابن هشام ١ : ٨٧

(164) The Origins of Arabic Poetry : 436

(١٦٥) ديوان النابغة الذبياني بتحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم ونشر دار المعارف بمصر ١٩٧٧ م : ٢٢٢

(١٦٦) الشعراء : ١٠٦ ، ١٠٧ .

(١٦٧) دراسات المستشرقين : ٢٧ .

(١٦٨) نفسه : ١٨

(169) The Origins of Arabic Poetry : 437

(١٧٠) انظر لسان العرب : مادة قبل .

(١٧١) الأغاني ١٥ : ٤١

(172) The Origins of Arabic Poetry : 437

(١٧٣) انظر القاموس المحيط : مادة أطم .

(١٧٤) انظر لسان العرب : مادة سجد .

(١٧٥) نشره محمد سعيد مولوي في المكتب الإسلامي ببيروت ١٩٦٤ م

(١٨٦) ديوان عنترة بن شداد ٢٤٣

(١٧٧) نفسه ٢٤٥

(178) The Origins of Arabic Poetry : 437

(١٧٩) نفسه : الصفحة ذاتها

(180) The Origins of Arabic Poetry : 437

(١٨١) ديوان عبيد : ١٥

(182) The Origins of Arabic Poetry : 438

(١٨٣) نفسه : الصفحة ذاتها

(١٨٤) الأغاني ٣ : ٩٢

(١٨٥) انظر لسان العرب . مادة سنن

(١٨٦) الأغاني ٣ : ٩٣

(١٨٧) النحل : ١٥

(188) The Origins of Arabic Poetry : 437

(١٨٩) الأغاني ٢١ : ١٨٢

(١٩٠) غافر . ١٨

(191) The Origins of Arabic Poetry : 438

(١٩٢) الأغاني ١٤ ١٥

(١٩٣) الإصابة ٢ · ٨١

(١٩٤) انظر الأغاني ١٤ · ١٥ وكتابي دراسات في الشعر العربي ط . دار المعرفة الجامعية ١٩٨١ م ٢ ٤٤

(١٩٥) ديوان حسان بن ثابت بتحقيق سيد حنفي حسنين ونشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤م. ٣٩٠

(١٩٦) انظر لسان العرب مادة زبن

(١٩٧) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات

(١٩٨) النمل: ٤٤

(199) The .. q..ns of Arabic Poetry : 449

(٢٠٠) نفسه : ٤٣٩

(٢٠١) نفسه ٤٤٠

(202) The Origins of Arabic Poetry : 440

(٢٠٣) نفسه الصفحة ذاتها

(٢٠٤) نفسه · ٤٤١

(٢٠٥) نفسه · ٤٤٢

(٢٠٦) انظر في ذلك: تاريخ العرب قبل الإسلام لجواد علي، والتاريخ العربي القديم لطائفة من المستشرقين، ترجمة فؤاد حسنين علي، وتاريخ الأدب العربي لبلاشير ترجمة ابراهيم الكيلاني ط. دمشق، وأصل الخط العربي وتاريخ تطوره: إلى ماقبل الإسلام لخليل نامي (بحث في مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة ـ المجلد الثالث ـ العدد الأول)

(٢٠٧) انظر : المزهر للسيوطي ١ :٢٢١ ـ ٢٢٣

(٢٠٨) نفسه ١ : ٣٢

(٢٠٩) البيان والتبيين ١ : ١٩،١٨

(٢١٠) دراسات المستشرقين : ٤٦

(211) The Origins of Arabic Poetry : 441

(٢١٢) انظر النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي لمحمد ، أحمد الغمراوي ١٦١ ـ ٢٠٧

(213) The Origins of Arabic Poetry : 442

(٢١٤) دراسات المستشرقين . ١٢١ .

(215) The Origins of Arabic Poetry : 443

(216) The Origins of Arabic Poetry : 443

(٢١٧) انظر النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي لمحمد أحمد الغمراوي المقدمة ي ز

(218) The Origins of Arabic Poetry : 444

(٢١٩) نفسه الصفحة ذاتها .

(٢٢٠) نفسه الصفحة ذاتها .

(٢٢١) سبقت الإشارة إلى نقل «الدكتور طه حسين» الفكرة بنصها من «مرجليوث» . انظر : في الأدب الجاهلي : ٧١، ٧٢ .

(222) The Origins of Arabic Poetry : 446

(٢٢٣) نفسه ٤٤٧

(٢٢٤) انظر في ذلك القيان والغناء في العصر الجاهلي للدكتور ناصر الدين الأسد ، نشر دار المعارف بمصر .

(٢٢٥) دراسات المستشرقين ١٣٢

(٢٢٦) المرجع السابق ٢٠

(227) The Origins of Arabic Poetry : 447

(228) The Origins of Arabic Poetry : 447

(٢٢٩) عَدَّ «تيودور نيلدكه» ١٥ الف بيت من الشعر الجاهلي وحده ، وكان ذلك في كتاب أصدره عام ١٨٦١ م ، وقد عثر بعد ذلك على نصوص جاهلية كثيرة حُققت ونشرت ، ربما تصل بأبيات الشعر الجاهلي إلى أضعاف هذا العدد (انظر راي نيلدكه في دراسات المستشرقين : ٦٠) .

(٢٣٠) دراسات المستشرقين ١٤١

الفصل الثاني

المحاكاة فى الشعر الجاهلى
رؤيـة نقديـة

قد يبدو غريبا استخدام لفظ المحاكاة استخداما نقديا ونحن نتحدث عن الشعر الجاهلى ، لأن هذا اللفظ imitation قد تعرفه الدارسون مصطلحا نقديا برز فى الفكر اليونانى منذ أفلاطون الذى أشار إليه فى مواطن كثيرة من كتابيه : القوانين والجمهورية ، وقد استخدمه أساسا للحديث عن الفن والتقليد بمعنى النقل الأمين ، وللتفرقة بين الصورة فى الطبيعة ، والصورة فى الفن .

وفكرة المحاكاة فى الفنون كانت موجودة قبل أفلاطون ، ولكنه حاول تحليلها عند دراسته حقيقة الفن ، فأصاب حينا وأخطأ حينا آخر ، حتى جاء أرسطو وقدم فى دراستها عناصر جديدة ، إذ قال إن الشعر لا يكون شعرا إلا بالمحاكاة ، وبغير المحاكاة لا يمكن أن توجد أية صورة من صور الفن . وأرجع الشعر فى أصله إلى عاملين : غريزة حب النغم والإيقاع ، وغريزة المحاكاة التى تتجلى فى الإنسان منذ طفولته ، بل إن الإنسان ليتفوق على سائر الحيوان بتفوقه فى القدرة على المحاكاة.والفن محاكاة للطبيعة ، ليس بمعنى أنه ينقل صورها ، بل بمعنى أنه يسير سيرها ، ويحيى سنتها . فالمحاكاة لا يمكن أن تكون حرفية .

وقد كانت فكرة المحاكاة التى تتصل اتصالا وثيقا بفكرة الإلهام ومصادره ، ومادة الفن الشعرى نفسه – موضع دراسات النقاد فى عصور مختلفة منذ عهد اليونان حتى العصر الحديث ، ولم يقصد بها قط عند نشأتها فكرة محاكاة شاعر لآخر ، ولكنها تضمنت هذا المفهوم فى تعاليم ديونيسيس Dionysius الذى ألف كتابا قسمه ثلاثة أقسام الأول عن المحاكاة نفسها ، والثانى عن الأدباء الجديرين بالمحاكاة ، والثالث عن طرق المحاكاة فى ضوء هذا المفهوم . وقد أيدت مدرسة إيزوقراطس Isocrates فكرة احتذاء شاعر للنماذج الرفيعة الممتازة ، وقررت أن من الخطأ البين عد محاكاة شاعر لآخر نوعا من السرقة . وكذلك فعل شيشرون عندما أكد ضرورة ما قرره ديموستينس Damostenes من أن الأديب حاجة إلى تعلم أساليب غيره عن طريق محاكاتها . وجاء بعده كونتليان

Quintilian فقرر أن التقليد الفنى للنماذج الرفيعة ، لا يمكن أن يعد سرقة ، بل هو محاكاة لفضائلها ، فالأديب لا يقلد إلا ما يعجب به الآخرون . ولكن كونتليان يضع بعض الشروط لمن يريد المحاكاة ، فلابد له أولا أن يحاكي أديبا كبيرا معترفا به ، وعليه بعد ذلك أن يكون مدركا تمام الإدراك ما يقلده ، بصيرا بما فيه من سمو أو هجنة ، ثم يرى كونتليان أن التقليد لا يكون لمجرد الكلمات ، ولكن التقليد يكون للأسلوب وما فيه من طريقة العرض ، وتجاوب الأديب مع عاطفته ، وبراعته فى استخدام الألفاظ والصور الفنية .

وقد جعل هوراس هذه المبادىء جميعها أساسا هاما فى فن الشعر ، واعترف أنه قلد الكثيرين ، ذاكراً أسماء بعضهم ولكنه يهاجم أولئك المقلدين الذين يقتصرون على نقل النماذج التى يحاكونها ، ويقرر أن المحاكاة الفنية الصحيحة ليست تكرارا ، ولكنها خلق جديد .

ولاحظ آبركرومبى أن هوراس كان يرى أن شعراء اليونان هم النماذج التى ينبغى أن تحاكى ليلا ونهارا ، وأن الشعر ينبغى أن ينظم كما كانوا ينظمونه ، فإذا كانوا قد جعلوا للأشخاص الخرافية والقصصية صورا وطبائع خاصة ، فلابد من المحافظة عليها كما هى . ولكنه لاحظ أن هوراس – برغم ذلك – كان يرى أن هذا الاحترام للقدماء يترك مجالا للابتكار والإختراع .

وجاء لونجينوس Longinus بعد ذلك فجعل محاكاة النماذج القديمة الرفيعة وسائل فعالة تنمو الأفكار السامية والإحساس والتعبير . ويشترك معه فى الرأى سينكا Sinca الذى يوجب على الأديب التمرس بالنماذج القديمة عن طريق محاكاتها .

وما إن يجىء عصر النهضة حتى نرى أن فكرة المحاكاة – بمعناها الذى قرره النقاد اللاتين – تصبح أساساً من أسس النقد فى هذه الفترة . فقد تناول بوليتيان Politian هذه الفكرة بالمناقشة والتحليل ، فأوضح أن الأسلوب شىء شخصى ، وأن أسلوب الأديب الذى لا يعدو أن يكون تقليدا محضا ، إنما هو كالببغاء يردد ما يسمعه من أصوات دون فهم لمعناها .

مثلما استمد أدب اللاتين غذاءه من الأدب اليونانى ، استمد الأدب

الأوروبي من الأدبين اليوناني واللاتيني ، ويذكر لنا أتكنز Atkins في كتابه (تاريخ النقد الأدبي القديم) أن بترونيوس Petronius أثر تأثيرا واضحا في شعراء القرن السابع عشر الميلادى في كل من انجلترا وفرنسا ، من أمثال رابين Rapin ، وبوسو Bossu ، وسان إفرموند St. Evermond ، ودريدن Dryden ، بل إن هذا الشاعر الإنجليزى دريدن كان كثير النقل عن السابقين كما يقول النقاد . وهو يعترف بأنه نقل معظم أفكار قصيدته Troilus and Gressida من يوروبيدس وشكبير وبومنت Beamont وفلتشر Fletcher على أساس نظرية المحاكاة كما سبق أن قررها لونجينوس وغيره من النقاد .

وبلغ من إيمان توماس جراى T. Gray بصدق نظرية المحاكاة أنه كان يضع في نهاية كل قصيدة مواضع الأخذ فيها ، وكذلك كان يفعل معاصره كولنز Collins . بل نستطيع القول بأن طبيعة القرن الثامن عشر في أوروبا كانت تسمح بهذه المحاكاة . وهذه نقطة خلاف جوهرية بين شعراء ذلك العصر والشعراء الرومانتيكيين الذين حاربوا فكرة المحاكاة بهذا المعنى . ومعروف للنقاد أن مبدأ محاكاة الأقدمين من أسس المذهب الكلاسيكي الذى يقوم على أساس الإعجاب بالكمال الفنى ، وقد أراد الكلاسيكيون أن يوجدوا أساسا عقليا لهذا الإعجاب فبرروه بقولهم : إذا كانت غاية الفن تقليد الطبيعة ، فإن الطبيعة في الواقع لا تقلد مباشرة ، لأنها لا تقدم نموذجا يتضمن التفصيلات الكاملة المتسقة التي تؤلف الجمال . ولما كان الأقدمون قد نهضوا بعبء الاختيار والتأليف نقلا من الطبيعة ، فنحن نحاكيها إذن عندما نقلدهم .

وتتفق آراء بعض نقادنا العرب الأقدمين مع آراء النقاد الأوربيين في تفسير ظاهرة المحاكاة أو التقليد ، فقد أوجب ابن طباطبا العلوى في كتابه (عيار الشعر) على الشاعر المبتدىء « أن يديم النظر في الأشعار القديمة لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها في قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بألفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشياء » .

بل إن ابن طباطبا يشير في كتابه (عيار الشعر) إلى أنه قد ألف كتابا خاصا

بشرح هذه الفكرة سماه (تهذيب الطبع) ثم نرى القاضى الجرجانى يقيم الشعر على أساس الطبع والرواية والذكاء ، ثم يجعل الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه . ويتابع أبو هلال العسكرى هذين الناقدين العظيمين فى التنبيه إلى أهمية المحاكاة فى الفن حين يقول « لولا أن القائل يؤدى ما سمع لما كان فى طاقته أن يقول ، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين » .

وإذا جاز لنا فى ضوء المفهوم النقدى للمحاكاة - كما أوضحته - أن نفسر التشابه فى الأشعار من حيث تداول المعنى وصياغته فى العصور المتأخرة عن بداية الشعر العربى فى العصر الجاهلى ، فكيف يمكن تفسير هذه الظاهرة فى العصر الجاهلى نفسه ، وهو ضيق الحدود من الناحية الزمنية ، لا يتجاوز ما وصل إلينا من أشعاره مائة وخمسين عاما قبل ظهور الإسلام ، فشعراؤه من حيث أزمانهم قريب من قريب . بل كيف يمكن أن نفسر هذه الظاهرة عندما نجدها فى شعر الشاعر الواحد ، وكأنه يحتذى نفسه ويحاكى شعره.إن هذه الظاهرة تلفت نظر الباحث فى الشعر الجاهلى لفتا قويا ، وخاصة أنها لا تعتمد على المعانى المشتركة المتداولة موضوعة فى صياغة جديدة فحسب ، بل تعتمد أيضا على الاشتراك فى الصياغة ، والتطابق فى الألفاظ فى بعض الأحيان ، الأمر الذى يدفع بعض الباحثين إلى وسم الشعر الجاهلى بالتكرار وانحصار المعانى يقول فى ذلك الدكتور شوقى ضيف ، إن الشعراء كانوا يرددون معانى بعينها . حتى لتتحول قصائدهم إلى ما يشبه طريقا مرسوما يسيرون فيه ، كما تسير قوافلهم سيرا رتيبا ، وكانوا هم أنفسهم يشعرون بذلك شعورا دقيقا ، مما جعل زهيرا يقول بيته المأثور إن صح أنه له :

ما أرانا نقول إلا معاراً أو معادا من لفظنا مكرورا

فهو يشعر أنهم يبدئون ويعيدون فى ألفاظ ومعان واحدة ، ويجودون على طراز واحد ، طراز تداولته مئات الألسنة بالصقل والتهذيب ، ونراه فى موضع آخر يصف الشعراء الجاهليين بالإفراط فى النزعة الحسية ، ثم يقول : « وهذه الحسية فيهم جعلتهم لا ينسعون بمعانيهم ، بل جعلتهم يدورون حول معان تكاد

تكون واحدة ، وكأنما اصطلحوا على معان بعينها ، فالشعراء لا ينحرفون عنها يمنة ولا يسرة ، فما يقوله طرفة فى الناقة ، يقول فيها غيره ، وما يقول امرؤ القيس فى بكاء الديار يقوله جميع الشعراء . واقرأ حماسية كمعلقة عمرو بن كلثوم فستجد الشعراء الحماسيين لا يكادون يأتون بمعنى جديد . وقل ذلك فى غزلهم ومديحهم ورثائهم فالشعراء يتداولون معانى واحدة ، وتشبيهات وأخيلة واحدة ، ومن ثم تبدو فى أشعارهم نزعة واضحة للمحاكاة والتقليد ، وجنى عليهم ذلك ضيقا واضحا فى معانيهم » .

وهذه الآراء موضع نظر ، ففيها مبالغة فى وصف النزعة الحسية فى الشعر الجاهلى ، وفيها مجاوزه للواقع حين نجعل الحسية سببا فى وجود معان مشتركة . وليس معنى دوران الوصف على معان ثابتة ، جمود الشعر الجاهلى عليها وحدها وأذكر فى هذه المناسبة أن سدنى لى Sidney lee قد ادعى أن شكسبير احتذى فى وصفه للفرس قصيدة دى برتاس Du Bartas ، فعقب على ذلك أحد النقاد ساخرا من الادعاء وقال : إن هذا أمر طبيعى ما دام الشاعران يغترفان من منهل واحد ، وأورد وصفا للفرس لشاعر ثالث هو بولشى Pulci يتـ[illegible] مع معانى القصيدتين السابقتين ، ليـــدلل على أن معانى الشـ[illegible]راء الثلاثة قد [illegible]ـت لأنهم سجلوا أحسن أوصاف للفرس متعارف عليها فى عصرهم .

أما إحساس الشعراء الجاهليين بأن أشعارهم تسير فى طريق مرسوم ، كما سلف القول فى تفسير بيت زهير الذى يمكن أن نضيف إليه قول ابنه كعب (وربما كان البيتان شيئا واحدا) :

ما أرانا نقول إلا رجيعاً ومعادا من قولنا مكرورا

وكذلك قول عنترة : هل غادر الشعراء من متردم

فمعناه أن الأول لم يترك للآخر شيئا كما قال النقاد العرب بعد ذلك ، وهذه الفكرة تنادى بها لابرويير La Bruyere فى النقد الأوروبى فى القرن السابع عشر الميلادى ، فى قولته المشهورة : Tous est dit التى حللها سانتسبرى Saintsbury فقال : لاشك أن كل شيء قد قيل منذ زمن بعيد ، فالمعانى إنما تثيرها فكرة الحياة والموت ، ومنظر الشروق والغروب ، والسـ[illegible]ـة والخجل ، والصهباء

حين تتقد فى الكأس ، والليل المهزن ... إلى آخر هذه الأشياء التى لا تتغير فى أى عصر من العصور ، لكن الذى يظن أن تداول الشعراء هذه المعانى لا يدع مجالا للتجديد فى الشعر ، إنما يعمى عن الحقائق . فإحساس الشعراء الجاهليين إذن صادق فى تكرار المعانى الكلية ، وهذا هو المفهوم الصحيح لأقوالهم ، إذ يستحيل أن يعترفوا بأنهم نسخ مكرورة فى صياغة أفكارهم والتعبير عنها .

وإذا عدنا للشعر الجاهلى فى ضوء هذه المفاهيم النقدية التى فسرت معنى المحاكاة ، فسنجد أنفسنا أمام أنواع متعددة ظهرت فى هذا الشعر ، وتنتمى جميعا إلى فكرة المحاكاة فى ظاهرها ، ولكنها قد تغايرها أحيانا فى طبيعتها أو مفهومها.وأبرز هذه الأنواع ما ينتمى إلى المحاكاة انتماء حقيقيا ، وأعنى به تعاور الشعراء الجاهليين المعنى الواحد فى أوصاف محددة ، يديرونه فى صياغة جديدة أو متقاربه أو متحدة . فالناقة التى نكاد نجد وصفها فى كل شعر جاهلى ، تستأثر بقدر كبير من هذه المعانى المشتركة ، خاصة فى التشبيهات التى يصعب التوسع فيها ، فهم يشبهونها بالسفينة (العدولية) نسبة إلى جزيرة من جزائر البحر يقال لها عدولى أسفل من أوال ، وأوال أسفل من عمان .

وقيل نسبة إلى قوم كانوا ينزلون بهجر ، يقول طرفة :

كأن حُدُوجَ المالكية غُدْوَةً ... خَلايا سفينٍ بالنواصف من دَدِ
عَدَوْلِيَّةٌ أو من سَفين ابن يامنٍ ... يجورُ بها الملاح طورا ويهتدى
يشقُّ حَبابَ الماء حَيْزومُها بها ... كما قَسَمَ التُّرْبَ المُفايِلُ باليَد

وقال أبو دؤاد الإيادى .

هل ترى من ظعائنٍ باكراتٍ ... كالعَدَوْلِىّ سَيْرُهنَّ انْقِحامُ

وقال عمرو بن قميئة :

هل ترى عِيرَها تُجيزُ سِراعًا ... كالعَدَوْلِىّ رائحا من أُوال

وقال تميم بن أُبىّ بن مُقْبِل

مال الحُداةُ بها لحائِش قريةٍ ... فكأنها سُفُنٌ بِسِيفِ أُوال

وقال المرقِّش الأكبر

لمن الظُّعن بالضحى طافياتٍ   شِبْهها الدَّوْمُ أو خلايا سفينِ

وقال بشر بن أبى خازم :

فكأن ظُعْنَهُمُ غداةَ تحمّلوا   سُفُنٌ تَكفَّأُ فى خليجٍ مُغْرِبِ

وقال عبيد بن الأبرص :

تبصَّر خليلى هل ترى من ظعائنٍ   يمانيةٍ قد تغتدى وتروحُ

كعَوْم سفينٍ فى غوارب لجةٍ   تُكَفِّئُها فى وَسْطِ دجلةَ ريحُ

وقال أيضا :

تبيَّن صاحبى أترى حمولاً   يُشَبَّه سَيْرُها عَوْمَ سفينِ

وقال المثقِّب العبْدى :

وهُنَّ كذاك حين قطعن فَلْجاً   كأن حُمُولَهُنَّ على سَفينِ

يُشَبَّهنَ السَّفِينَ وهنَّ بُخْتٌ   عُراضاتُ الأباهر والشؤون

وقال أيضا :

كأن الكُوَرَ والأنساعَ منها   على قَرْواءَ ماهـرةٍ دَهينِ

يشقُّ الماءَ جُؤْجُؤُها ويعلو   غَواربَ كلِّ ذى حَدَبٍ بَطينِ

وقال امرؤ القيس :

فَشَبَّهتهم فى الآل لما تَكمَّشُوا   حدائقَ دَوْمٍ أو سفينا مُقَيَّرا

وقال بَشامة بن الغدير

وإن أدبرتْ قلتَ مشحونةٌ   أطاعَ لها الريحُ قِلْعاً حفولا

وأكتفى بهذه المواضع المتحدة المعنى فى وصف الإبل فى سيرها بالسفن ، ولكننا نظلم الشعراء الجاهليين إذا اقتصرنا على رصد الظاهرة دون تحليل ما فى هذه الأشعار من إضافة للمعنى العام ، أو إضافة جزئيات فى صورة التشبيه ، أو قدرة كل شاعر على الصياغة التعبيرية ، فبعض الشعراء اقتصر على التشبيه مع جمود الحركة كما ترى فى بيت تميم بن أبى ، والمرقش الأكبر ، والصورة الثانية لعبيد بن الأبرص ، وبعضهم أضاف عنصر السرعة إلى حركة السفينة فى التشبيه ، كما نرى فى بيت عمرو بن قميئة ، وأبى دؤاد الإيادى الذى استخدم لفظ (انقحام) ليعبر به عن قوتها وسرعتها فى آن واحد

أما بشامة بن الغدير فاهتم فى صورته بأن تكون السفينة مشحونة حتى يكون سيرها وئيدا ، ولكنه جعل الشراع جفولا أى مسرعا بفعل الريح . ولاحظ بشر بن أبى خازم تمايل السفينة فى سيرها السريع . ونجد الصورة نفسها عند عبيد بن الأبرص ، ولكنه أضاف إليها أثر حركة الموج وهبوب الريح فى هذا التمايل . واهتم امرؤ القيس بعنصر اللون فى الصورة مع سرعة السير . وتكاملت فى صورة طرفة عناصر مختلفة ، فهو يشبه مراكب النساء بالسفن الضخمة باستخدامه كلمه (خلايا) ، وقد نص معظم علماء اللغة على أن الخلية هى السفينة العظيمة التى توجد معها قوارب نجاة . وأضاف لها فى البيت الثانى حركتها العنيفة ، فأتى بصورة الملاح وهو يميل بالسفينة مرة ، ويعتدل أخرى ، وأضاف فى البيت الثالث تصوير حركتها وسرعتها وقوتها بشقها الماء بصدرها ، كما يشق الصبى كومة التراب بيده فى تلك اللعبة من لعب الصبيان فى العصر الجاهلى التى يقال لها الفيال أو المفايلة . وفى صورة المثقب العبدى الأولى نراه يهتم فى تشبيه الإبل بالسفن بالحجم . فهى طويلة عريضة ، ويهتم فى الصورة الثانية بالطول أيضا والارتفاع ، ويضيف القوة فى شقها الماء بصدرها . وليس عجبا أن يتفق طرفة بن العبد والمثقب العبدى فى تفاصيل صورتيهما التى لا نكاد نراها عند غيرهما ، بحكم تجربتهما الواقعية فى البيئة .

وإذا نظرنا فى معنى آخر متحد الصورة نجد أن الشعراء الجاهليين قد تعاوروا وصف تغطية الهوادج بالصوف الأحمر ، كما نجد فى قول عمرو بن قميئة :

قَنَأُ العُهونِ على حوافيها ... وعلى أرحاويّاتِ والكِلَلِ

ويقول عبيد بن الأبرص :

عالَيْنَ رَقْمًا وأنماطا مُظاهَرَةً ... وكِلَّةً بعتيقِ العَقْلِ مقرومَهْ

لِعَبْقَرِيٍّ عليها إذ غَدَوْا صَبَحٌ ... كأنها من نجيعِ الجَوْفِ مدمومَهْ

وقال طرفة بن العبد :

عالَيْنَ رَقْمًا فاخرًا لونُه ... من عبقريٍّ كنجيعِ الذَّبيحْ

وقال المثقب العبدى : قد بدّت من بينها أنماطها ... وعلى الأحداجِ رَقْمٌ كالدم

وقال علقمة بن عَبَدة :

عَقلا ورَقْما تظل الطيرُ تخطفُه كأنه من دم الأجْراف مَدمومُ

وقال المسيب بن علس

عقلاً ورقماً ثمّ أردفَهُ كِلَلٌ على أطرافها الحَمْلُ

وقال زهير بن أبى سلمى :

علون بأنماط عِتاقٍ وكِلّةٍ وِرادٍ حواشيها مُشاكهةِ الدم

وأكتفى بهذه المواضع التى اتفقت على وصف تغطية الهوادج لننظر فى عناصر اتفاقها فى المعنى واختلافها فى الصياغة ، إن كان ثمة اتفاق واختلاف. ولعلنا نلاحظ استخدام الشعراء لألفاظ تكاد تكون واحدة ، أولها ل عالى أو علا ، ثم الأسماء الآتية : الرقم ، الأنماط ، العقل ، الكلل أو مفردها . ولكننا لو تجاوزنا هذا الاتفاق اللفظى الذى تحصره الثياب الفعلية التى يغطى بها الهودج ولا يستطيع الشاعر تجاوزها ، لرأينا اختلافا فى جزئيات الصورة وفى مقدرة الشعراء التعبيرية والتصويرية على السواء ، فمنهم من اقتصر على وصف اللون الأحمر ، مثلما فعل عمرو بن قميئة ، وعبيد بن الأبرص فى بيته الأول ، والمسيب بن علس ،مع اختلاف فى الصياغة إلى حد ما ، ومنهم من شبه تلك الحمرة بشيء حسى فى بيئته ليقربها إلينا ، فقد جعلها زهير فى لون الدم ، واستخدم طرفة وعبيد بن الأبرص فى بيته الثانى لفظ (نجيع) الذى يفسره اللغويون بأنه دم الجوف خاصة ، وقد يفهم من أقوالهم أنه يميل إلى السواد ، وقيل هو الدم الطرى المصبوب قبل أن يتجمد ، وبذلك يكون طرفة وعبيد قد أرادا الحمرة غير الداكنة بدليل إضافة طرفة النجيع للذبيح للدلالة على إرادة اللون فى حالة الذبح : لأنه يتغير بعد أن يتجمد . ومما يؤكد أن دم الجوف لا يقصد به ميل لونه إلى السواد أن عبيد به الأبرص وعلقمة بن عبدة استخدماه فى تشبيههما ، وأضافا إلى صورتهما عنصرا آخر لا يوجد عند غيرهما وهو أنه (مدموم) أى مطلى بالدم ، وأضاف علقمة عنصرا آخر وهو أنه لشدة حمرته ومشابهته اللحم فى تلك الحمرة تنقض عليه الطير .

ويبتعد المثقب العبدى بصورته عن الدم ليصور الثياب الملونة الحمراء التى تطرح على الهودج بأزهار شقائق النعمان . وهكذا نجد أن هذا المعنى المتحد المحصور فى نطاق أمر حسى محدود قد تعددت صوره الفنية .

فإذا اتجهنا إلى معنى آخر متحد فى الشعر الجاهلى ، فستجد أن الشعراء قد أكثروا من تشبيه الظعائن بالنخل أو الدوم فى ارتفاعها ، يقول امرؤ القيس :

فَشَبَّهْتُهم فى الآل لما تكمّشوا ... حَدائقَ دَوْمٍ أو سفينا مُقَيَّرا
أو المُكْرَعاتِ من نخيل ابن يامنٍ ... دُوَيْنَ الصَّفا اللائى يَلينَ المُشَقَّرا
سواحِقَ جَبّار أثيثٍ فروعُه ... وعالِيْنَ قِنْوانًا من البُسْر أحمرا

وقال أيضا :

أو ما ترى أظعانهن بواكراً ... كالنَّخْلِ من شَوْكانَ حينَ صِرامِ

وقال أيضا :

وحدّث بأن زالت بِلَيْلٍ حُمولُهم ... كَنَخْلٍ من الأعراضِ غيرِ مُنَبَّقِ

ويقول المرقش الأكبر :

بل هل شجتك الظُّعْنُ باكرةً ... كأنهن النخلُ مِن مَلْهَمْ

ويقول أيضا :

لمن الظُّعْنُ بالضحى طافياتٍ ... شِبْهُها الدَّوْمُ أو خلايا سَفينِ

وقال عبيد بن الأبرص :

كأن أظعانهن نَخْلٌ مُوَسَّقَةٌ ... سُودٌ ذوائبُها بالحِمْل مَكْمُومَهْ

وقال أوس بن حجر :

وكأن ظُعْنَ الحى مُدْبِرَةً ... نَخْلٌ بزارةَ حَمْلُهُ السُّعُدْ

وقال بشر بن أبى خازم :

كأن حمولهم لما استقلّوا ... نَخيلُ مُحَلِّمٍ فيها انْحِناءُ

وقال أيضا :

كأن حدوجَهم لما استقلّوا ... نخيلُ مُحَلِّمٍ فيها يُنُوعُ

وقال أبو دؤاد الإيادى :

وإذا ما فَجِئْتَها بَطْنَ غَيْبٍ ... قلتَ نَخْلٌ قد حان منها صِرامُ

وقال المسيب بن علس :

ولقد أرى ظُعُنًا أُخَيِّلُها ... تُحْدَى كأن زُهاءَها نَخْلُ

وقال عمرو بن قميئة :

تخالُ حُمولَهم فى السَّراب   لما تواهقْنَ سُحْقاً طِوالا

وقال أبو ذؤيب الهذلى :

صبا صَبْوةً بل لجَّ وهو لجُوجُ   وزالت له بالأنْعَمَيْنِ حُدوجُ
كما زال نَخْلٌ بالعراق مُكَمَّمٌ   أُمِرَّ له من ذى الفُراتِ خليجُ

وقال أيضا :

يا هل أُرِيكَ حُمولَ الحىِّ غاديةً   كالنَّخلِ زَيَّنَهُ يَنْعٌ وإفضاحُ

وقال زهير بن أبى سلمى :

يَخْفِضُها الآلُ طوْراً ثم يرفعها   كالدَّوْم يَعْمِدْنَ للأَشْرافِ فَطَرِ

فإذا اكتفينا بهذه الأبيات فى ذلك المعنى المتحد للدلالة على عشرات غيرها ، وجدنا فروقا فنية دقيقة فيما بينها ، حتى إذا تشابهت الصياغة التعبيرية ، فامرؤ القيس شبه الهوادج بالمكرعات أى النخيل المغروسة فى الماء ، وتكون أطول النخل ، ثم نسبها إلى ابن يامن ، وهو من قوم اشتهروا بالنخيل والسفن من أهل هجر ، ثم أكد وصف النخل بالطول فى البيت الثالث ، وشبه ما على الهوادج من الصوف الأحمر بما يحمله النخل من بسر أحمر .

ونجد امرأ القيس فى الموضع الثانى يحدد مكان النخل فى (شوكان) دون أن يكشف عن المقصود بهذه العلاقة المكانية ، وكذلك فعل المرقش فحدد أرض (ملهم) ، وعبيد بن الأبرص فحدد (زارة) وأوس بن حجر جعل مكان النخل عند نهر (محلم) ، وأبو ذؤيب الهذلى جعل مكانها أرض العراق . وكل هذه الأماكن مشهورة بكثرة مائها وخصوبة أرضها وطول النخل فيها . ويؤكد عمرو بن قميئة هذا الطول باستخدامه لفظ (سُحْق) والسَّحوق النخلة الطويلة ، ثم يقرن ذلك بقوله (طوالا) زيادة فى التأكيد .

ويهتم عدد من الشعراء بإيجاد علاقة بين ما على الهوادج من صوف أحمر ، وما على النخل من بلح أحمر ، ولهذا يهتمون بذكر قرب صرامه ، نجد ذلك فى الموضع الثانى عند امرىء القيس ، وفى البيت الثانى لبشر بن أبى خازم ، وعند أبى دؤاد . وبعضهم يعبر عن ذلك تعبيرا إيحائيا بقوله (مكموم) أى مغطى خوفا من الجراد والطير مثلما نجد عند عبيد بن الأبرص وأبى ذؤيب

بعضهم يدلل على لونه الأحمر بتحديد نوعه كما فعل أوس بن حجر فذكر (الشُّعُد) . وبعض الشعراء يؤكدون وجه الشبه بين الهوادج والنخيل بالعلو ، كما نجد فى قول المرقش (طافيات) ، وبعضهم أدرك علاقة أخرى وهى ثقل الهودج بما يحمله . وثقل النخلة بما تحمل ، كما نتمثل فى قول عبيد بن الأبرص فقد وصف النخل بأنها موسقة أى محملة بالثمار ، ووضع ذلك بشر بن أبى خازم فى صورة إيحائية حين جعل النخل فى بيته الأول منحنيا بما عليه من وقر . ونجد المسيب بن علس وحده يلاحظ توالى الظعائن فى القافلة فيهتم بوصف كثرة النخل من أجل ذلك . وبعض الشعراء فى صورهم أدركوا حركة الهوادج فى الآل ارتفاعا وانخفاضا ، فكان تصويرها بالنخل فى هذا الجانب الحركى ، نجد ذلك عند عمرو بن قميئة وزهير . ويزيد عمرو بن قميئة بملاحظة تواهق الإبل بما عليها من هوادج أى مواظبتها فى السير ، كما يلاحظ مدها أعناقها وكأنها بين الأرض والسماء . وما أدق هذه الصورة فى تشبيه الهوادج بالنخل . ولعلنا لاحظنا استخدام بشر بن أبى خازم فى بيتيه الصياغة التعبيرية نفسها دون تعديل إلا فى لفظين (حدوج) بدلا من (حمول) وهما معنى واحد ، ثم القافية ، وهى التغيير الحقيقى الذى بدل الصورة تماما ، فالكلمة فى البيت الأول أفادت ثقل النخلة بما تحمل لدرجة انحنائها ، أما الكلمة فى البيت الثانى فقد وجهت الصورة إلى اللون بذكر الينوع .

ولنأخذ معنى ثالثا متحدا فى الشعر الجاهلى لنستدل أكثر على ما نريد أن نصل إليه وهى قدرة الشعراء الجاهليين الفنية على تداول المعنى الواحد فى صور تعبيرية مختلفة ، تظهر فى كل منها شخصية الشاعر وثقافته وخياله ، بما يؤكد عدم النمطية أو الانحصار الشعرى الذى يدعيه بعض الباحثين ، بعيدا عن المفهوم النقدى الصحيح لمعنى المحاكاة ، فقد تعاور الشعراء الجاهليون تشبيه آثار الديار فى دروسها بخط الكتاب ، يقول عمرو بن قميئة :

هل عرفتَ الديار عن أحقابِ ... دارساً آيُها كخَطِّ الكتاب

وقال المرقش الأكبر :

الدار قفر والرسومُ كما ... رقَّش فى ظهر الأديم قلمْ

وقال عبيد بن الأبرص :

لمن الديار أقفرت بالجَنابِ غيرَ نؤى ودِمْنةٍ كالكتابِ

وقال امرؤ القيس :

لمن طللٌ أبصرتُه فشجانى كخط زَبورٍ فى عَسيبِ يمانى

وقال أيضا :

أتت حِجَجٌ بعدى عليها فأصبحت كخط زَبور فى مصاحف رُهْبانِ

وقال الحارث بن حلزة :

لمن الديار عَفَوْن بالحَبْسِ آياتُها كمَهارِقِ الفُرْسِ

وقال سلامة بن جندل :

لمن طلل مثل الكتاب المنمّقِ خلا عهدُه بين الصُّلَيْب فمُطْرِقِ

أكبَّ عليه كاتبٌ بدَواته وحادثُه فى العين جِدّةُ مُهْرَق

وقال أيضا :

هاج المنازلَ رحلةَ المشتاق دِمَنٌ وآياتٌ لَبِثْن بَواق

لَبِسَ الرَّوامِسُ والجديدُ بلاءها فتركن مِثْلَ المُهْرَق الأخلاق

وقال عبد الله بن عَنَمة الضبى :

فلم يبق إلا دِمنةٌ ومنازلٌ كما رُدّ فى خَط الدواة مِدادُها

وقال معاوية بن مالك :

من الأجزاع أسفلَ من نُمَيْلٍ كما رَجّعتَ بالقلم الكتابا

وقال طرفة بن العبد :

أشْجاك الربعُ أم قِدَمُهْ أم رمادٌ دارِسٌ حُمَمُهْ

كسطور الرّق رقّشه بالضحى مُرَقِّش يَشِمُه

وقال حاتم الطائى :

أتعرف أطلالا ونؤيا مُهدّما كخطك فى رَقّ كتابا مُنَمْنَما

وقال الأخنس بن شهاب التغلبى :

لابنة حِطّانَ بن عوف منازل كما رقش العنوان فى الرق كاتبُ

وقال أبو ذؤيب الهذلى :

عرفتُ الديار كرقْم الدّواة يَزْبُرُها الكاتب الحِميرىّ

وقال عدى بن زيد العبادى :

ما تَبينُ العين من آياتها غيرَ نُؤْيٍ مثلِ خطّ بالقلمْ

وقال لبيد بن ربيعة العامرى :

وجلا السُّيولُ عن الطُّلولِ كأنها زُبُرٌ تُجِدُّ مُتونَها أقلامُها

ونكتفى بهذا القدر من تلك الأبيات التى تدور فى هذا المعنى المتحد ، فإذا تأملناها وجدنا فروقا فنية دقيقة بينها ، فقد يكون التشبيه مباشرا دون إبراز وجه الشبه أو العلاقة بين رسوم الديار وهذا الكتاب ، مثلما نجد فى قول عمرو ابن قميئة ، وعدى بن زيد ، والمرقش الأكبر ، وإن اختلف عنهما فى الصياغة ، ونجد فى بعض الصور اهتماما بالعلاقة بين المشبه والمشبه به ، فحاتم الطائى ينص على دقة الحروف ، وسلامة بن جندل يهتم فى المقام الأول بالتنميق والجدة ، ويعبر عنهما تعبيرا حيا متحركا بقوله (أكب عليه كاتب بدواته) ، وكذلك طرفة الذى استخدم فى إبراز التنميق الفعل واسم الفاعل وجعل المشبه به السطور نفسها ، وكذلك فعل الأخنس بن شهاب الذى خص الكتابة بالتشبيه ، وقد أخذ الكاتب ينمقها . واتجه بعض الشعراء إلى إيجاد علاقة أخرى بين المشبه والمشبه به وهى الوضوح ، فأبرزوا فى تشبيهم إعادة الكتابة لتجديدها ، نجد ذلك عند عبد الله بن عنمة ، ومعاوية بن مالك ، ولبيد . ونجد مجموعة أخرى من الشعراء يهتمون بنسبة الكتابة ، إذ جعلها امرؤ القيس فى البيت الأول لكاتب يمانى وعلى عسيب نخلة دون الصحيفة ، وجعلها فى البيت الثانى كتابة فى صحف راهب ، ونسب الحارث بن حلزة الكتابة إلى الفرس تارة ، وإلى الأحباش تارة أخرى فى قوله الذى ورد فى اللسان مادة هرق (آياتها كمهارق الحبش) . أما أبو ذؤيب فقد جعلها للكاتب الحميرى . ونجد سلامة بن جندل وحده يشبه الرسوم بالصحيفة البالية .

ويطول بنا الحديث إذا تتبعنا المعانى المشتركة فى الشعر الجاهلى بين عدد كبير من الشعراء ، وهى كلها خاضعة لانحصار الوصف فى شىء واحد متصل بالبيئة ، فسنجد عشرات الأبيات التى تصف الناقة بأنها (جمالية) ، وعشرات غيرها تمجد الممدوح على أنه (الواهب المائة) وهذا هو الرقم المثالى فى الجود

بالنوق ، وسنجد عشرات الأبيات يفخر بها الشعراء بظهور كوكب منهم كلما غاب كوكب ، بل سنجد هذه المعانى المشتركة فى كل ما يتصل بالأمور الحسية أو المعنوية فى البيئة البدوية فى الجاهلية ، ولكن ذلك لا يجعلنا نقف عند حدود الاشتراك فى المعنى دون تجلية صور التعبير الفنى عنه ، وهى مختلفة من شاعر لآخر ، كما رأينا فى تحليل ما سبق من شواهد .

وما أصدق ناقدنا العظيم عبد القاهر الجرجانى حين قال فى كتابه (دلائل الإعجاز) : « فأما أن يؤدى المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه فى كلام الأول حتى لا تعقل ها هنا إلا ما عقلته هناك ، وحتى يكون حالهما فى نفسك حالى الصورتين المشتبهتين فى عينيك ، ففى غاية الإحالة ، وظن يفضى بصاحبه إلى جهالة عظيمة ، وهى أن تكون الألفاظ مختلفة المعانى إذا فرقت ، متفقتها إذا جمعت وألف منها كلام » . ويقول فى موضع آخر منتقدا من سبقه من النقاد : « إنهم يقولون فى واحد : إنه أخذه فأخفى أخذه . ولو كان المعنى يكون معادا على صورته وهيئته ، وكان الآخذ له من صاحبه لا يصنع شيئا غير أن يبدل لفظا ، لكان الإخفاء فيه محالا ، لأن اللفظ لا يخفى المعنى ، وإنما يخفيه إخراجه فى صوره غير التى كان عليها » .

ويشير عبد القاهر بذلك إلى أن النقاد السابقين عليه كان همهم استقصاء المعانى وردها إلى أصولها لوجود أدنى تشابه . وكانت نتيجة ذلك أنهم لم يميزوا بين السرقة والمحاكاة أو الاحتذاء ، حتى جاء عبد القاهر فرأى أن العبرة فى الجمال الفنى ليست بتجدد المعانى ، ولكن بأن تختلف عليها الصور ، وتحدث فيها خواص ومزايا من بعد أن لا تكون ، وهو يفرق بين السرقة والمحاكاة أو الاحتذاء فيقرر أن الاحتذاء هو مجاراة شاعر لآخر فى أسلوبه . وتندرج تحته فكرة الاستيحاء ، أى أن يولد الشاعر معنى جديدا من آخر قديم . وقد عرفه ابن رشيق باصطلاح (التوليد) ، وعرفه بأنه (ليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره ، ولا يقال له أيضا سرقة) . كذلك تندرج تحته فكرة التأثر ، وهو أن يأخذ الشاعر بمذهب غيره فى أسلوبه وفنه ، وهو ما تنطبق عليه فكرة المدرسة الشعرية . ولعل الآمدى قد لاحظه حين اعتذر لما سماه سرقات البحترى من أبى تمام بتأثر

وقد مرت بنا فى بعض ما سلف من شواهد صيغ تعبيرية تكاد تكون متفقة تماما فيما بينها ، وهذه تثير إشكالا أصعب من مجرد الاتحاد فى المعنى ، وهى نوعان : صياغة متحدة متداولة عند أكثر من شاعر : وصياغة متحدة عند الشاعر الواحد . أما الأولى فنجد لها أمثلة غير قليلة ، يقول امرؤ القيس :

وقوفا بها صحبى على مطيّهم   يقولون لا تهلك أسى وتجمّلِ

وأخذه طرفة فلم يغير غير القافية فقال (وتجلد) . ويقول أحد نقادنا القدماء - وهو ابن وكيع - فى هذا الموضع : « وقد زعم قوم أن هذا من اتفاق الخواطر وتساوى الضمائر ، وبإزاء هذه الدعوى أن يقال : بل سمع فاتبع ، والأمران سائغان » .

ويقول امرؤ القيس :

فلأيا بِلأيٍ ما حملنا غُلامنا   على ظهر محبوكِ السّراةِ مُحنّبِ

أخذه زهير فغير اللفظين الأخيرين قائلا : (محبوكٍ ظِماءٍ مفاصِلُه)

وقال امرؤ القيس :

وَعَنْسٍ كألواح الإرانِ نَسَأْتُها   على لاحِبٍ كالبُرْدِ ذى الحِبَراتِ

أخذه طرفة فغير الكلمات الثلاث الأخيرة قائلا : (كأنه ظَهْرُ بُرْجُدِ)

وأخذ الشماخ صدر البيت وغير عجزه قائلا : (إذا قيل للمَشْبُوبَتَيْن هما هما) .

وقال امرؤ القيس :

نظرت إليك بعين جازئةٍ   حوراءَ حانيةٍ على طِفْلِ

أخذ المسيب بن علس شطره الأول وبدل الشطر الثانى فقال : (فى ظل باردة من السِّدْر) .

وقال امرؤ القيس :

كأنىَ لم أركب جوادا لِلذّةٍ   ولم أتبطّن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبأ الزقّ الروىّ ولم أقل   لِخيلىَ كُرّى كَرّةً بعد إجفال

أخذ عبد يغوث بن وقاص الحارثى صدرى البيتين وغير عجزيهما فقال :

كأنى لم أركب جوادا ولم أقل   لخيلىَ كُرّى نَفّسى عن رجاليا

ولم أسبأ الزق الروئَ ولم أقل لأيسار صدق عظّموا ضوءَ ناريا

وقال امرؤ القيس فى وصف الفرس :

سليم الشّظا عَبل الشّوى شَنجُ النّسا له حَجباتٌ مُشرِفاتٌ على الفال

أخذ دريد بن الصمة صدره وغير عجزه فقال : (طويل القرانْهِ أسيلِ المُقلّدِ) وكذلك فعل كعب بن زهير أخذ صدره وغير عجزه قائلا : (كأن مكان الرّدفِ من ظهره قَصْرُ) .

وقال امرؤ القيس :

تبصر خليلى هل ترى من ظعائن سَوالِكَ نَقْباً بين حَزْمَىْ شَعَبْعَبِ

أخذ المرقش الأصغر صدره وغير العجز قائلا : (خرجن سراعا واقتفدن المَفائما) .

وكذلك فعل زهير بن أبى سلمى فقال فى العجز : (تحمّلن بالعلياء من فوق جُرثُمِ) وكذلك فعل ابنه كعب فقال فى العجز : (كنخل القُرى أو كالسّفينِ حَزائقَه) وكذلك فعل بشر بن أبى خازم فقال فى العجز (غرائرُ أبكارٍ بِبُرْقةِ تَمْنَمِ) وقال امرؤ القيس :

أصاح ترى برقا أريك وميضَهُ كلمع اليدين فى حَبِىٍّ مُكَلَّلِ

فأخذ طفيل الغنوى صدره وغير عجزه فقال : (يضىء سناه سُوقَ أثلٍ مُرَكّمِ) .

وهذه الأمثلة جميعها تشترك فى أن القائل الأول هو امرؤ القيس ، وأن الشعراء الجاهليين اتبعوه فى صياغته . ولقد لاحظ ابن سلام الجمحى من قبل أن امرأ القيس سبق إلى أشياء ابتدعها البعه فيها الشعراء ، وكذلك نجد بالنسبة لشعراء آلفين آخرين مثل المرقش الأكبر الذى يقول :

قطعتُ إلى معروفها منكراتِها بَعَيْهَمةٍ تنسلُّ والليل دامِسُ

فاتبعه الشعراء فى صياغة صدر البيت ، يقول بشر بن أبى خازم :

تطعنت إلى معروفها منكراتِها بِعَيْهَمةٍ تنسلُّ والليل حاكِمُ

وأخذ الشماخ الصدر قائلا فى العجز (إذا خَبّ آلُ الأمعزِ المتوهّجِ)

وكذلك فعل ضابىء بن الحارث قائلا فى العجز : (إذا البيد هَمَّت بالضحى أن تَغَوَّلا) ويستحيل أن تكون هذه الصياغة المكرورة فى الأمثلة التى قدمناها ، وفى غيرها مما يتداوله الشعراء فى مثل قولهم (لَدُن غُدْوَةَ حتى أتى الليل) التى تتكرر عشرات المرات ، ومثل التعبير عن صروف الزمان بينات الدهر ، سرقة متعمدة ، بل هى من قبيل الاقتباس والتضمين ، فقد روى ابن سلام عن خلف أنه سمع أهل البادية من بنى سعد يروون بيت النابغة الذبيانى للزبرقان بن بدر :

تعدو الذئابُ على من لا كِلابَ له وتَتَّقى مَرْبِض المُسْتَنْفِرِ الحامى

فسأل ابن سلام يونس عن البيت فقال : « هو للنابغة أظن الزبرقان استزاده فى شعره كالمثل حين جاء موضعه ، لا مجتلبا له ؛ وقد تفعل ذلك العرب لا يريدون به السرقة » .

ولعلنا نستطيع أن نفسر فى ضوء ذلك كثيرا من وجوه الاتحاد فى الصيغ التعبيرية ، كما نجد عند الحطيئة فى قوله :

فأتَتْكَ أُمامـــة إلا سؤالا وأبصرتُ منها بِغَيْبٍ خيالا

فقد أخذ هذا الصدر من عمرو بن قميئة ، كما أخذ منه عجز بيت آخر حيث يقول الحطيئة :

خيالا يَروعُك عنـد المنام ويأبى مع الصبح إلا زوالا

فهو من قول عمرو بن قميئة :

يؤاتى مع الليـل ميعادُهـــا ويأبَى مع الصبح إلا زِيالا

ويقول الحطيئة أيضا :

تَعاطَى العِضاة إذا طالها وتقرو مع النَّبْتِ أَرْطَى وَضَالا

وقد أخذه من عمرو بن قميئة أيضا حيث يقول :

لها عينُ حوراءَ فى روضةٍ وتقرو مع النبت أرطى طوالا

وما من شك فى أن عوامل كثيرة قد أدت إلى تداول مثل هذه الصيغ التعبيرية المشتركة ، أهمها احترام التقاليد الفنية التى أرسى قواعدها الشعراء الأوائل ، ومحاولة النسج على منوالهم ، والاقتباس منهم. ويتفرع عن ذلك ما

يقال عن وجود مدارس فنية فى الشعر الجاهلى ، كتلك المدرسة - بالمصطلح الحديث - التى أطلق عليها الأصمعى اسم عبيد الشعر ، وجعل زهيرا رأسها ، ودهب بعض الباحثين المحدثين إلى أن أوس بن حجر هو رعيمها ، واتجه آخرون إلى طفيل الغنوى ليكون صاحب هذه المدرسة . وكل رأى من هذه الآراء له ما يسانده ، فبيت أوس بن حجر :

إذا أنت لم تُعْرِض عن الجهل والخَنا   أصبتَ حليما أو أصابكَ جاهلُ

اقتبسه زهير بأكمله .

وبيت أوس :

ورأسا كَدَنِّ التَّجْر جَأْبًا كأنما   رمى حاجِبيه بالحجارة قاذِفُ

أخذه كعب وغير لفظيه الأخيرين فقال (بالجلاميد راجِمُ) .

وبيت أوس :

كلا مَنْخَرَيْه سائِفًا وَمُعَشَّراً   كما انفضَّ من ماء الخياشيم راعِفُ

اقتبسه كعب مبدلا بعض ألفاظ يسيرة فقال :

كلا مَنْخَريه سائفا ومُعشَّرا   كما انصبَّ من ماء الخياشيم راذِمُ

على أن أوسا استفاد كثيرا من طفيل الغنوى ، وكذلك استفاد تلاميذ أوس من طفيل كزهير وابنه كعب بصفة خاصة ، حتى إن قصيدة كعب (بانت سعاد) تكاد تكون محاكاة واضحة لقصيدة طفيل التى مطلعها .

هل حَبْلُ شَماءَ قبل البين موصولُ   أم ليس للصَّرْم عن شماءَ معدولُ

ولو أننا جعلنا التشابه القوى فى الأشعار الجاهلية مقياسا لما نسميه بالمدارس الفنية لوجب علينا أن نجعل امرأ القيس زعيم مدرسة عبيد الشعر ، لأن طفيلا يحاكيه ويقتبس منه ، وقد لاحظ ذلك الأصمعى فى كتابه (فحولة الشعراء)

فقد قال امرؤ القيس :

أصاحِ ترى برقا أُريك وميضه   كلمع اليدين فى حبِيٍّ مكلّل

وأخذ طفيل الشطر الأول وأضاف فى الشطر الثانى قوله (يضىء سناه صوقَ أثْلٍ مرَكَّمِ) .

وقال امرؤ القيس

غدائره مُستشزِراتٌ إلى العلا   تضِلُّ المدارَى فى مُثَنًّى ومُرْسَلِ

فقال طفيل .

تظَلُّ مَداريها عوازِبَ وَسْطَه   إذا أرسلته أو كذا غير مُرْسَلِ

ولعل من الأسباب القوية لهذا التشابه ، أو لتأصل عنصر المحاكاة فى الشعر الجاهلى ذيوعه عن طريق الرواية . ولما كانت الرواية قوام دربة الشاعر ، ولما كان الحفظ أساسها ، وما يحفظه الشاعر يؤثر تأثيرا قويا فى شخصيته الفنية ، لهذا لا نستغرب تسرب كثير من المعانى والصيغ التعبيرية فى شعر الشاعر الذى يروى لغيره ، بل ربما وُجدت بعض الأشعار التى تنسب لأكثر من شاعر ، ونظنها من المكرور المعاد ، مثلما نجد فى أبيات تنسب أحيانا لأبى كبير الهذلى ، وأحيانا أخرى لتأبط شرا ، وفى أبيات أخرى تنسب حينا للنابغة الجعدى ، وحينا آخر لأبى الصلت بن أبى ربيعة ، أما الأبيات العينية المشهورة لأوس بن حجر فى رثاء فضالة بن كلدة التى مطلعها :

أيتها النفس أجملى جزعا   إن الذى تحذرين قد وقعا

فإننا نجد ستة منها منسوبة لبشر بن أبى خازم فى رثاء أخيه سمير ويمكننا أن نضيف إلى ما تقدم من أسباب هذه المحاكاة فى الشعر الجاهلى تأثير ظروف البيئة الطبيعية والاجتماعية الواحدة ، وفى ذلك يقول أبو هلال العسكرى : « وإذا كان القوم فى قبيلة واحدة ، وفى أرض واحدة ، فإن خواطرهم تقع متقاربة ، كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة ويقول الباقلانى : « وقد يتقارب سبك نفر من شعراء عصر ، وتتدانى رسائل كتاب دهر ، حتى تشتبه اشتباها شديدا ، وتتماثل تماثلا قريبا »

ويقول فولتير الفيلسوف الفرنسى وكأنه يتابع نقادنا القدماء فى ملاحظاتهم الذكية : « إنك تحس عند أعظم الكتاب المحدثين طابع وطنهم من محاكاتهم للقديم ، فقد استوت أزهارهم وفاكهتهم ونضجت تحت شمس واحدة ، ولكنهم يستمدون من الأرض التى غذتهم بالأذواق والألوان والصور المختلفة ، إنك لتعرف الإيطالى والفرنسى والإنجليزى والأسبانى من أسلوبه ، كما تعرفه بملامح وجهه ونطقه وصفاته »

وهناك عامل آخر يسعى أن نضيفه إلى جملة الأسباب التى تؤدى إلى وجود الصيغ التعبيرية المشتركة ، وهو أن انحصار الوزن فى بحور محدودة فى الشعر الجاهلى ، والالتزام بالقافية الموحدة ، يؤثران فى سياق الألفاظ وأسلوب التعبير ، فيحدث التشابه والتكرار لبعض الصيغ التعبيرية عند الشعراء . وقد أدرك هذا العامل ابن رشيق فى رسالته (قراضة الذهب) إذ قال : « إن الصانع إذا صنع شعرا ما وقافية ما لمن قبله ، وكان من الشعراء شعر فى ذلك الوزن وذلك الروى ، وأراد المتأخر معنى به فأخذ فى نظمه أن الوزن يحضره ، والقافية تضطره ، وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورده نفس كلام الأول ومعناه ، حتى كأنه سمعه وقصد سرقته ، وإن لم يكن سمعه قط » .

وعلى الرغم من كثرة أنواع السرقات فى النقد العربى ، تلك التى حصر منها الحاتمى تسعة عشر نوعا ، وأوصلها ابن وكيع إلى عشرين ، فإننا لا نجد من بينها نوعا استخرجه النقاد الأوروبيون أسموه السرقة الشخصية Self plagiarism وهو يقصدون بها تكرار الشاعر لأفكاره وصوره الشعرية وصياغته التعبيرية من قصيدة لأخرى . ويقول الناقد الإنجليزى إدواردز إن الشاعر كولنز Collins كثيرا ما كان يفعل ذلك . وهذه الظاهرة أوضح ما تكون بالنسبة لأدبنا العربى فى الشعر الجاهلى ، فقد لاحظنا من قبل قول بشر بن أبى خازم :

كأن حمولهم لما استقلُّوا نَخِيلٌ مُحَلِّـم فيها الخنـاءُ

وتكراره البيت فى قصيدة أخرى مع استبداله بحمولهم (خدوجهم) ، وبالخناء (يُنوع) . ونرى ذلك عند الحصين بن الحمام المرى فى قوله

ولما رأيت الود ليس بنافعى وإن كان يوما ذا كواكب مُظْلِما

وتكراره البيت فى قصيدة أخرى مع استبداله بالود (الصبر) وبمظلما (أشهبا) . ونرى عند عمرو بن قميئة قوله :

نأتك أمامـةُ إلا سؤالا وإلا خيـالا يوالى خيـالا

وتكراره هذا المطلع فى قصيدة أخرى مع تغيير العجز حيث يقول :

وأعقبك الهجرُ منها الوِصالا

ولعل هذه الظاهرة أكثر وضوحاً فى شعر امرىء القيس ، إذ وجدنا له أكثر

من عشرين بيتا يكرر نفسه فيها ، فمن ذلك قوله :

(قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل) فهو يستخدمها فى موضع آخر فيقول : (قفانبك من ذكرى حبيب وعرفان) .

وقوله :

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معا كجلمودِ صخر حطَّه السَّيلُ من عَلِ

يتكرر فى قوله :

مِكَرٍّ مِفَـرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معا كَتَيْسِ ظِباء الحُلَّبِ العَدَوانِ

وقوله :

فيارُبَّ مَكروبٍ كَرَرْتُ وراءه وطاعَنْتُ عنه الخيلَ حتى تنفَّسا

يتكرر فى قوله :

فيارُبَّ مكروب كررتُ وراءه وعانٍ فككتُ الغُلَّ عنه ففَدَّانى

واستخدم صدر بيته الذى يقول فيه :

فإن أُمْسِ مكروبا فيارب بُهْمَةٍ كَشَفْتُ إذا ما اسودَّ وَجْهُ الجبانِ

ثلاث مرات مع تغيير لفظها الأخير ، فهى تارة (قينة) وتارة (غارة) .

وقوله فى معلقته :

إذا التفتت نحوى تضوَّع ريحُها نسيمَ الصَّبا جاءت بِرَيَّا القَرَنْفُلِ

كرره فى قوله :

إذا قامتا تضوع المسكَ منهما نسيم الصبا جاءت بريح من القُطُرْ

وقوله فى المعلقة :

فأدبرن كالجَزْعِ المُفَصَّل بينه بجيدٍ مُعَمٍّ فى العشيرة مُخْوَلِ

كرر صدره وغير عجزه بما لا يخرج عن معناه الأول فى قوله : (بجيد الغلام ذى القميص المُطَوَّقِ) .

وقوله فى المعلقة :

وأنت إذا استدبرته سَدَّ فَرْجَه بضافٍ فُوَيْقَ الأرض ليس بأعزل

يكرره بنصه ما عدا القافية فهى (بأزعرا)

وقوله فى المعلقة :

كأن دماءَ الهاديات بنحره عُصارةُ حِناءٍ بشَيْبٍ مُرَجَّلِ

يكرره بنصه مرتين مع تغيير القافية فهى مرة (مفرَّق) ومرة أخرى (مخضَّب) وقوله فى المعلقة :

فعادى عِداءً بين ثور ونعجة ... دِراكاً ولم يُنضِح بماء فيُغسل

كرر صدره مرتين ، فجعل العجز فى الأولى : (وبين شَبُوبٍ كالقضيمة قَرْهَبِ) وفى الثانية : (وكان عداء الوحش منى على بالِ) ، واستخدمه مرة ثالثة مع إحداث بعض التغيير فى قوله :

فصاد لنا ثورا وعَيْرا وخاضِبًا ... عِداءً ولم يُنضح بماء فيَعْرَقِ

ويكرر فى وصف فرسه الذى نعرفه فى المعلقة كثيرا من الأبيات ، مثل قوله :

له أيطلا ظبى وساقا نعامةٍ ... وإرخاءُ سِرحان وتقريبُ تَتْفُلِ

فيجعل عجزه فى قصيدة أخرى : (وصهوة عَيْر قائم فوق مَرْقَب) وقوله :

على العَقْب جياشٍ كأن اهتزامه ... إذا جاش فيه حَمْيُه غَلْىُ مِرْجَلِ

فهو يكرره فى قوله :

على الأين جياشٍ كأن سَراتَه ... على الضُّمْر والتَّعداء سَرْحَةُ مَرْقَب

وقوله :

وقد أغتدى والطير فى وكناتها ... بمنجردٍ قَيْد الأوابد هيكل

يكرر صدره ويغير عجزه بقوله : (وماء الندى يجرى على كل مِذْنَب) ثم يقول فى موضع آخر :

بمنجرد قيد الأوابد لاحه ... طِرادُ الهوادى كلَّ شأوٍ مُغَرِّبِ

وقوله فى المعلقة :(ألارب يوم لك منهن صالح)

يكرره فى قوله :

ألارب يوم صالح قد شَهِدتُه ... بتاذفَ ذاتِ التلِّ من فوق طرطرا

أما وصفه للمرأة بأنها (غير مفاضة) أو (ذات كشح لطيف) فهو يكرر فى أكثر من موضع ، كذلك وصفه للبرق فى المعلقة حيث يقول :

قعدتُ له وصحبتى بين حامِرٍ ... وبين إكام بُعْدَ ما متأمل

يكرره فى قوله :

قعدت له وصحبتى بين ضارج ... وبين تِلاعِ يثلثٍ فالعريضِ

وقوله فيه :

وأضحى يَسُحُّ الماء عن كلِّ فِيقَةٍ يَكُبُّ على الأذقان دَوْحَ الكَنَهْبَلِ

يكرر صدره ويقول فى العجز : (يحوزُ الضِّبابَ فى صَفاصِفَ بيض).
ولاشك أن العوامل التى سبق أن ذكرناها لتفسير التكرار فى المعانى والصيغ التعبيرية هى نفسها وراء هذا التكرار فى شعر الشاعر الواحد ، أضف إلى ذلك أن نسبة كبيرة منها فى شعر امرىء القيس مأخوذة من معلقته ، وكأنه وجد فيها قمته الفنية التى أشاد بها الرواة وتناقلوها ، فأحب أن يحتذيها فى مواضع أخرى من أشعاره ، فليس مرد هذه الظاهرة إذن إلى كسل فنى ، أو استرخاء فى الإلهام الشعرى . وقد يكون فى تغيير الصياغة أحيانا محاولة للتفوق والإجادة ، وإذا كنا قد أبحنا للشاعر أن يحاكى غيره فى محاولة الإجادة والتفوق ، فله أن يحاكى نفسه ، وله أن يستمد من صيغه السابقة التى يريد أن يجعل منها تقاليد فنية وصلت إلى ذروة الإحكام فى التعبير – فى رأيه أو أو فى رأى الرواة المتخصصين الذين يحملون عنه أشعاره .

تلك هى قضية المحاكاة فى الشعر الجاهلى ، نظرنا إليها فى ضوء رؤية نقدية موضوعية ، تقوم أساسا على التناسخ فى الفن ، وما أصدق قول أبى العلاء المعرى :

ألم تر لامرىء القيس بن حُجْرٍ بكى مُتَشَبِّهاً بفتى حَذامِ
كذاك تناسخُ الدنيا فَملِّىءْ مَزادك قبل تَقْضِيبِ الوِذامِ

الباب الثاني

في الرواية والقصة القصيرة والشعر الحديث

الفصل الأول

مدخل إلى الرواية السعودية المعاصرة

إذا سلمنا بالتأخر الزمانى لنهضة الأدب الحديث فى المملكة العربية السعودية خضوعا للظروف السياسية والاقتصادية والفكرية التى أحاطت بها ، بدءا من العهد العثمانى ، فإن الرواية بصفة خاصة تأخر ظهورها ، ثم تأخر تدفقها وسريانها فى الحياة الأدبية الحديثة فى السعودية لأسباب كثيرة يمكن إضافتها إلى الأسباب العامة.

وأول هذه الأسباب أنها نوع أدبى طارئ على الفكر العربى لم يعرفه إلا من خلال اتصاله بالآداب الأوربية فى مفتتح عصر النهضة ، ونسبته إلى القصص العربى القديم كحكايات البحريين ، أو نوادر البخلاء أو المقامات لايتفق مع الحقائق الأدبية ، وإنما هو حمل على التوهم الذى تغذيه العصبية العرقية .

ويترتب على ذلك سبب آخر وهو حاجة هذا الفن الأدبى إلى ثقافة واسعة وقدرة على التأمل وإحاطة بمعارف كثيرة متنوعة ، وكل ذلك لم يكن ميسورا فى البيئة السعودية حتى بعد استقرارها السياسي فى عهد الدولة السعودية الحديثة ، لانخفاض نسبة المثقفين بل المتعلمين وانحصارهم فى إطار المعارف التراثية المأثورة. وظل ذلك سائدا سنوات طويلة قبل الازدهار الثقافى الذى شهدته المملكة .

ويتصل بذلك عدم وجود اتصال مباشر بثمرات الفكر الغربى فى مجال الرواية واقتصار عدد محدود من المثقفين على ما يقرأونه مترجما إلى العربية ، وكان وصوله إلى السعودية أمرا شديد العسر .

ويمكننا أن نضيف إلى ماسبق من أسباب : حاجة الرواية إلى قدرة على التخيل وتجاوز المألوف والواقع وتحليل الشخصيات والأحداث ، وهذه القدرة لاتتاح إلا فى بيئة مزدهرة من الناحية الثقافية ، بعيدة عن التزمت ووضع قيود على حرية الفكر.

ولما كان الشعر فن العرب الأول منذ الجاهلية ، وظل متسنما مكانته العالية فى العصر الإسلامى انطلق فى كل أدوار الأدب السعودى الحديث متخطيا الحواجز التى يصعب على أى فن أدبى أخر أن يتجاوزها ، وكان يشفع لتجاوزه أن الشعراء فى كل واد يهيمون ، أما الكتاب والقصاص فلا مناص لهم من الالتزام بما تفرضه التيارات الفكرية الحاكمة للبيئة ، ولاشفاعة لهم فيها قد يتجاوزون فيه .

ولهذه الأسباب مجتمعة ظلت الرواية حتى السنوات الأخيرة محدودة فى انتشارها وتطورها إذا قيست بفن الشعر ، بل إذا قيست بالأقصوصة التى استطاعت فى زمن قصير أن تتطور وأن تظهر فيها تجارب ناجحة تقترب من النضج الفنى وتمثل مذاهب أدبية حديثة ، وربما كان اهتمام وسائل الإعلام بها لإمكان نشرها فى حيز محدود سواء فى الصحف أم المجلات ولإمكان إذاعتها فى دقائق معدودة سببا فى تطورها وتقدمها فى حين ظلت المتطلبات الفنية للرواية وعدم تهيئة الفرصة لانتشارها حائلا بينها وبين ما كان ينبغى أن تبلغه من مكانة فى الأدب السعودى المعاصر . ولم تظفر الرواية فى الأدب السعودى بدراسة مستقلة تجمع شتات ما تفرق منها ، وتعنى ببيان اتجاهاتها ومناهجها الفنية ، وإن الباحث ليجد عناء شديد فى محاولة تمثلها بل فى معرفة الروايات نفسها التى صدرت ، فالدراسات التى تناولت الأدب السعودى بكل أنواعه الأدبية (مثل كتاب الدكتور بكرى شيخ أمين) تبلغ حدا كبيراً من السطحية بحيث يعد حديثها عن كل فن أدبى مقالة صحفية متعجلة تبعد عن الاستقصاء والتحرى والدقة العلمية ولاتقدم تحليلا لأية ظاهرة أدبية وتستوى عنده الرواية والقصة القصيرة فلا يعرف القارئ - من القليل الذى كتبه - عن أى نوع منهما يتحدث ، وقد حاولت معاجم المطبوعات العربية التى تناولت ما صدر فى المملكة من كتب أن تحصر الروايات ، لكن دون تخصيص وبغير عرض لمضامينها وأخص بالذكر معجم المطبوعات العربية فى الفترة من ١٩٢٥ الى ١٩٧٠ الذى أصدره د.على جواد الطاهر ، وقد خصصت مجلة (عالم الكتب) العدد الرابع من المجلد الأول الصادر سنة ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ عددا عن القصة السعودية وأصدر الدكتور منصور الحازمى دراسة عن فن

القصة فى الأدب السعودى الحديث كما أصدر تلميذى الدكتور نصر محمد عباس دراسة عن البناء الفنى فى القصة السعودية المعاصرة ولكن هذه المراجع جميعا لاتخص الرواية بدراسة أو حصر ، بل تصرف جل عنايتها تحت اصطلاح القصة إلى الأقصوصة التى تجد فيها مجالا رحبا للدراسة ورصد التطور .

ويرغم كل هذه العقبات سوف أحاول أن ألقى الضوء - فى حدود ما اطلعت عليه - على الرواية السعودية المعاصرة ليكون مدخلا عاما لدراسة تحتاج إلى وقت وجهد لجمع النصوص الروائية ودراستها .

وأول ما ينبغى أن أشير إليه فى رصد حركة الرواية السعودية أنها نشأت فى بيئة الحجاز وهى البيئة الثقافية المتحضرة التى انطلقت منها حركة التحديث فى الأدب السعودي ، وقد كانت هذه البيئة متأثرة إلى حد بعيد بالأدب المصرى ، متتبعة لكل ما يصدر فيه من روايات مؤلفة أو مترجمة ونحن نعلم أن الاهتمام بالرواية فى الأدب المصرى بدأ منذ زمن بعيد منذ ترجم رفاعة الطهطاوى (١٨٠١-١٨٧٢) قصة فنلون (مغامرات تليماك) ومنذ أصدر على مبارك (١٨٢٣-١٨٩٣) " علم الدين " فى عام ١٨٨٢ ثم أعقبت ذلك حركة ترجمة وتأليف فى الرواية ترددت بين مذاهب واتجاهات أدبية مختلفة فقد ظهرت الرواية المتأثرة بشكل المقامة كما نرى فى حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى (١٨٤٤-١٩٠٦) وبلغت الرواية الرومانسية ذروتها عند مصطفى لطفى المنفلوطى (١٨٧٢-١٩٢٤) وظهرت الرواية التاريخية عند جورجى زيدان (١٨٦١ -١٩١٤) ، وظهرت طلائع الرواية الواقعية فى رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل التى صدرت عام ١٩١٢ .

ولكن الرواية فى السعودية تأخرت كثيرا عن ذلك التاريخ الذى بدأت فيه الرواية فى مصر مسيرتها فقد صدرت الرواية السعودية الأولى فى بيئة الحجاز على يد عبد القدوس الأنصارى وهى (التوأمان) عام ١٣٤٩هـ / ١٩٣٠ م وقد سماها (رواية أدبية علمية اجتماعية) وكتب على غلافها " قد فسرنا بعض الألفاظ اللغوية المغلقة وحللنا بعض التراكيب المجازية بأسفل صفحات الرواية : إيضاحا وتنويرا لأفكار الناشئين والمبتدئين من القراء الكرام ، ويقول أحد الباحثين إنها أقرب إلى

الحكاية وليس لها إلا قيمتها التاريخية وأن كلمة (رواية) كبيرة عليها ، بينما يشبهها باحث آخر برواية (التوأمان) للكاتبة الإنجليزية مسز تشيكو التى سبق أن عربها من الإنجليزية محمود إبراهيم عيسى فى عام ١٣٥١هـ - ١٩٣٢م و تأخر صدور هذه الترجمة عن تاريخ نشر رواية الأنصارى يدفع الباحث إلى التساؤل عن احتمال نشر الترجمة منجمة فى صحيفة أو مجلة قبل صدورها فى كتاب .

وفى هذه الفترة الباكرة من حياة الأدب السعودى - فترة الثلاثينات -صدرت رواية أخرى فى عام ١٣٥٠هـ / ١٩٣١ م لصالح سلام باسم (فتاة البسفور) ولا نعرف شيئا عن المؤلف إلا أنه من أبناء مكة ، ولم يحدثنا أحد عن هذه الرواية ويذكر الدكتور علي جواد الطاهر في كتابه معجم المطبوعات العربية (ج١ص٤٦٥) أن الذى ذكر له هذه الرواية عبد الحميد مشخص

ورواية ثالثة يصل إلينا خبرها فى هذه الفترة الباكرة بعنوان (الانتقام الطبيعى) لمحمد نور الجوهرى وكل ما نعرفه عن الكاتب وروايته ما نشرته جريدة (صوت الحجاز) فى العدد ١٦٠ الصادر فى ٩ ربيع الأول ١٣٥٤هـ - ١١ يونيو ١٩٣٥ الانتقام الطبيعى : أهدانا الأستاذ محمد نور عبد الله الجوهرى خريج المدرسة الفخرية وأحد المعلمين بفرعها فى الفلق رواية بهذا الاسم وضعها حديثا يخدم بها ناحية مهمة من نواحي الأخلاق)

ولانجد ذكرا لروايات أخرى فى فترة الثلاثينات ، ولا بد - فى رأيى- أن تكون هناك محاولات أخرى غابت عن أنظار الباحثين .

فإذا وصلنا إلى فترة الأربعينات وجدنا عددا أكبر من الروائيين ، وقد تميزت هذه الفترة بظاهرتين الأولى : مشاركة بعض المقيمين فى السعودية فى الكتابة الروائية وأبرز هؤلاء : أحمد رضا حوحو الجزائرى الأصل ، ومحمد عالم الأفغانى.

أما أحمد رضا حوحو فقد أصدر فى عام ١٩٤٧ روايته (غادة أم القرى) وكان جريئا حين جعل إهداءها (إلى تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحب ، من نعمة العلم ، من نعمة الحرية . إلى تلك المخلوقة البائسة المهملة فى هذا الوجود)

ولكنه لم يتوجه بهذه الكلمات إلى المرأة السعودية وإن كان يعنيها كما تتمثل فى شخصيات الرواية وأحداثها ، بل توجه بها (إلى المرأة الجزائرية تعزية وسلوى) . ومن هذا الإهداء يتبين لنا أن الكاتب يوجه روايته نحو المرأة والحب وسنرى في أحداثها وبناء شخصياتها تيارا رومانسيا واضحا ، فأحداث الرواية تدور في بيئة مكة الدينية المحافظة وشخصيتها الرئيسية (زكية) التى تحب ابن خالتها (جميلا) وهى متيمة به لاتخفى مشاعرها ، بل تصرح بها قائلة (جميل ياحبيبي متى أكون لك فأستقبلك بحريتى من دون أن يؤاخذنا على ذلك أحد ، متى ياحبيبي متى ؟) والشخصية الثانية جميل لايحبها ، بل يحب أختها (أسما) وقد رسمه الكاتب فتى عاقلا غير مندفع فهو يقول عنه " كان فاضلا لايعرف من طيش الشباب واستهتارهم شيئا ، وكل ما اقترف من ذنب هو حبه لأسما ابنة خالته الكبرى التى ينوى أن يخطبها من والدها إذا ما اجتمع لديه مهر مناسب)

ويحلل الكاتب من خلال سير الأحداث فى الرواية قسوة العادات والتقاليد فى البيئة السعودية لا الجزائرية ويعلوصوته بآرائه الذاتية بطريقة خطابية تفسد إلى حد كبير بناء الرواية فى مثل قوله " وشعرت الفتاة بوطأة الحجاب لأول مرة، وأحست بعبء التقاليد ولا سيما على الفتيات ، وياويل الشقية منهن التى يطأ قلبها الحب فإنها تعيش معذبة تعيسة ، فليس لها أن تتحكم فى قلبها فتحب من تشاء وتبغض من تشاء ، بل لايجوز لها مطلقا أن تحب ، فالحب جريمة لاتغتفر وفضيحة شنيعة "

كذلك يحلل الكاتب بداية التحول في المجتمع السعودى وظهور طبقة غنية لايساندها حسب ولانسب ، وتتمثل فى (الشيخ أسعد) الذى جاء يخطب (زكية) لابنه ويصف المؤلف أبناء هذه الطبقة بقوله (فأبناء الجيل الحديث فى هذه البلاد هم عبارة عن طبقة من الناس كانوا من قائمة النكرات ، لاحسب لهم ولا نسب ساعدتهم ظروف التقلبات) .

وتنتهى أحداث الرواية كما تنتهى عادة الرواية الرومانسية بموت جميل فى السجن الذى وضع فيه ظلما وبموت زكية كمدا وحزنا على وفاة حبيبها .

وأما محمد عالم الأفغانى الأصل فقد عاش فى المدينة وأقبل على كتابة القصة بأشكالها المختلفة وقد أصدر رواية بعنوان (ما يعجز الشيطان عن منحه) ، ويقول بعض الباحثين إنها ظهرت حوالى ١٣٧٥هـ (أى فى أوائل الخمسينات) ، لكنى أعتقد أن صدورها كان قبل هذا التاريخ ، ولم تتح لى فرصة قراءة هذه الرواية ، كما أن أحدا من الباحثين لم يطلع عليها ليعرفنا شيئا عن بنائها الفنى .

وقد كان للأفغانى إسهام واضح فى تحرير جريدة صوت الحجاز ومجلة المنهل اللتين قدمتا الكثير لفن القصة السعودية بوجه عام ، ولفن الرواية على وجه خاص ، ويذكر المتتبعون لأعداد المنهل أنها كانت تنشر روايات فى حلقات مثل (الكأس الأثيرية) التى بدأت فى نشرها منذ يناير عام ١٩٤٦ ولانعرف على وجه الدقة إن كانت هذه الرواية مؤلفة أو مترجمة ، وإن كنت لم أصادف هذا العنوان لأحد الكتاب السعوديين فى تلك المرحلة .

ومن كتاب هذه المرحلة الذين أسهموا فى فن الرواية محمد سعيد الدفتردار (توفي ١٣٦٢ هـ) وقد هاجرت أسرته من البلقان واستقرت فى المدينة المنورة حيث ولد وعاش . وقد أصدر رواية بعنوان (الأفندى) وصفها بقوله (قصتى هذه ليس منزعها الخيال إنها من واقع حياتنا فى أواخر القرن الثالث عشر فى الحرمين الشريفين حيث كانت المدينة تحكم بحكم عثمانى مفكك ، الأفندى هو أحمد بن عبد الرحمن شاب من أهل المدينة المنورة فى العقد الثالث من عمره تعلم تعليما بسيطا وورث عن والده تقرير حجاج مقاطعة شبه جزيرة القرم .. ويحب اللهو والمظاهر ..) ومن كتاب الرواية فى هذه المرحلة أيضا محمد على مغربى الذى ولد بجدة فى عام ١٣٣٣ هـ وأصبح فيما بعد رئيسا لتحرير جريدة صوت الحجاز ، وقد نشر روايته " البعث " فى عام ١٩٤٨ وهو يصفها لنا بقوله (إن هذه الرواية خيالية محضة ، قد ترانى متشائما فى بعض الفصول ، وإن كنت عظيم التفاؤل فى نهاية الرواية ، إننى متفائل فعلا .. هذه الرواية تتحدث عن الهند وثق أنى لم أعرفها .. تتحدث عن الاستعمار الإنجليزى فيها ، وتتحدث عن مصر والبلاد العربية الأخرى ، وقد جعل الكاتب إهداء الرواية الذى ينم عن المغزى الذى استهدفه ، (إلى كل شاب يريد أن

يشق لنفسه طريق المجد ، ولأمته طريق الحياة) ، وبطل الرواية شاب من الحجاز سافر إلى الهند للاستشفاء ، فرأى هناك ما أحدثه الاستعمار الإنجليزى فى تلك البلاد التى تعانى من التخلف والتمزق والفقر مع بسطة رقعتها ووفرة ثروتها ، وتمضى به الأحداث فيعود إلى وطنه ثائرا على الاستعمار فى كل مكان معاهدا نفسه على العمل الجاد الدؤوب لأنه السبيل الوحيد إلى رفعة الوطن وتقدمه وتجنيبه ويلات الاستعمار ، فهذا الزمان لايخضع إلا للقوى القادر ، وواضح أن المغزى السياسى كان هدفا للكاتب فى روايته ، مع وجود تيار جارف فى تلك الفترة نحو التطور الاجتماعى والفكرى فى البيئة السعودية وفى الوطن العربى كله الذى كان لايزال فى كثير من بلاده يرزح فى أغلال الاستعمار وهنا نسجل الظاهرة الثانية التى سبق أن ذكرت أنها مما يميز هذه الفترة ، وأعنى بها توظيف الرواية لخدمة هدف ما يسهم فى حركة التطور التى بدأت فى الاستقلالة فى فترة الأربعينات

فإذا جئنا إلى فترة الخمسينات وجدنا الرواية قد بدأت تنتشر وكتابها يزدادون عددا ونضج تجربة ، فإذا تناولنا البارزين منهم مرتبين حسب تواريخ ميلادهم وجدنا فى المقدمة أحمد السباعى الذى ولد بمكة ١٣٢٣ هـ/١٩٠٣ ميلادية وقضى فترة من حياته الدراسية فى مصر وتأثر بالحركة الأدبية فيها ، كما تأثر بأدب المهجر ، وجرب أنواعا من الفنون الأدبية ، وكانت روايته (أبو زامل) التى أصدرها عام ١٣٧٤هـ/١٩٥٤ م تدور حول هذا البطل الذى يمثل حياة السذاجة التى كان جيل الكاتب يعيشها بين الكُتّاب ومشكلات الحارة ويبدو أن الكاتب غير اسمها فى طبعتها الأخيرة فجعلها (أيامى) . كذلك أصدر رواية أخرى بعنوان (مطوفون وحجاج) وقد استوحاها من بيئة مكة فبطل الرواية ولد فى بيت عريق من بيوت المطوفين . وكان يرهقه ويعذب وجدانه محاولة التوفيق بين الماضى المجيد الذى كانت فيه هذه المهنة موضع الفخار والشرف وبين الحاضر الذى انحدرت فيه هذه المهنة وصارت موضع التنافس على الاستغلال المادى .

ويشارك محمد عمر توفيق الذى ولد بمكة ١٣٣٧ هـ /١٩١٧م فى كتابة الرواية فقد أصدر فى عام ١٩٥٠ رواية (الزوجة والصديق) ولم تتح لى فرصة الاطلاع

عليها لمعرفة فن الكاتب فيها ومدى اتصالها بمفهوم الفن الروائى . ثم نجد محمد زارع عقيل المولود بجيزان عام ١٣٣٩هـ/١٩١٩م ويطلق عليه بعض الباحثين لقب (رائد القصة فى الجنوب) وله روايتان : الأولى تاريخية عنوانها (أمير الحب) وتدور أحداثها حول قصة حب ألمحت إليها المصادر التاريخية كانت بين خالد بن يزيد بن معاوية ورملة أخت عبد الله بن الزبير وابنة أسماء بنت أبى بكر . أما الثانية فهى بعنوان (ليلة فى الظلام) وقد وصفها بأنها اجتماعية هادفة .

ثم يأتى فى الترتيب الزمنى للكتاب فى هذه المرحلة حامد دمنهورى الذى يعد قمة المرحلة الفنية المتطورة فى كتابة الرواية السعودية وقد ولد بمكة سنة ١٣٤٠ هـ / ١٩٢٤ م وتلقى تعليمه العالى بمصر فتخرج فى كلية الآداب بجامعة الإسكندرية ، ويروى بعض الباحثين تأثره الواضح بنجيب محفوظ وقد أصدر روايتين : الأولى (ثمن التضحية) فى عام ١٩٥٩ ويقول الكاتب عنها (صورت فيها فترة من فترات تطورنا الفكرى والاجتماعى) . ويقدم لها عبد الله عبد الجبار فيقول (وقصة حامد دمنهورى كقصص أحمد السباعى أقدر على إعطائنا النكهة الخاصة لمجتمعنا البلدى فإننا نلاحظ أن الدمنهورى أقدر على الصياغة الفنية والتكنيك الفنى ، فكثيرا ما يفسد (المعلم) الكائن فى شخصية السباعى جو قصصة السا [illegible] ، وليس كذلك حامد الذى تذكرنا خطواته فى العمل القصصى . عمال الروائى [illegible] نجيب محفوظ "

وتدور أحداث هذه الرواية بين مكة والقاهرة وبطلها أحمد ابن الشيخ عبد الرحمن ، رغب فى دراسة الطب بالقاهرة فوافق والده بعد تمنع خوفا عليه ، وعقد له قبل سفره على ابنة عمه فاطمة ، ولكنه أحب (فايزة) القاهرية وظل ممزق الوجـدان بينها وبين ابنة عمه ، ولكنه فى النهاية ضحى بحبه عائدا إلى وطنه وزوجته ملتزما بتقاليد بيئته وأعرافها . وقد نجح الكاتب فى رسم شخصياته وفى تصوير مراحل الصراع النفسى معتمدا على المونولوج الداخلى ، كما نجح فى تصوير البيئة الحجازية وحياة الأسرة المتوسطة فيها وما طرأ عليها من تطور بسبب انتشار حركة التعليم .

أما روايته الثانية (ومرت الأيام) التى أصدرها عام ١٩٦٣ فيقول عنها صاحبها : (حاولت فيها أن أصور فترة أخرى من فترات التطور فى بلادنا فاخترت بطل القصة من بين هذا الجيل الصاعد الذى يعاصر تطورنا الحديث) وبطل هذه الرواية (إسماعيل) هو الابن الأكبر لسيدة مات عنها زوجها وخلف لها طفلين دون أن يخلف مالا يعين الأسرة على الحياة ، وانكبت الأم على تربية الطفلين مستعينة بما تكسبه من مهنة الحياكة ، وقرر ابنها إسماعيل ألا يستكمل تعليمه لمعونة أمه على تدبير المعاش ، ثم تقبل عليه الدنيا ويصيب الغنى من تجارة واسعة ، ويدخل الحب حياته فأحب (سميرة) أخت رفيقه كمال ولكن أهلها لم يقبلوه زوجا ، ثم أحب (سلوى) ولكن لم يقدر له الزواج منها .

ونجد عبد الله عبد الجبار فى هذه الفترة أيضا وهو باحث حجازى من مكة عرف بكتابة " التيارات الأدبية الحديثة فى قلب الجزيرة العربية " يسهم فى كتابة الرواية فقد أصدر (أمى) فى سلسلة (قصص الجيل الجديد) وقال عنها فى المقدمة (الحياة كلها جهاد وكفاح .. إن الاستعمار بشتى صوره وألوانه يجب أن يتحطم ، والقصة إحدى الوسائل الفعالة لتربية النفوس وشحذ الهمم وإيقاظ الوعى) وهنا يتبين لنا المغزى الذى يهدف إليه الكاتب من روايته التى تتشابه مع (البعث) لمحمد على مغربى التى أشرت إليها من قبل .

ومن أهم كتاب الرواية الصادرة فى مرحلة الخمسينات عبد السلام هاشم حافظ الذى ولد بالمدينة المنورة فى عام ١٣٤٧ هـ/ ١٩٢٧م وتلقى تعليمه الأولى بها ، ثم قصد مصر واتصل بالحياة الأدبية فيها ، وروايته (سمراء الحجاز) نشرت فى مصر عام ١٩٥٥ م وهو يصفها بأنها (قصة كل فتاة عربية تحرم بها التقاليد وتحرمها حرية الاختيار ، قصة الكبت والانفعال في المجتمع المتحفز البرئ والهائم الصاخب)

والرواية تمثل فى اتجاهها الاجتماعى رواية أحمد رضا حوحو (غادة أم القرى) وإن لم تتفق فى منحاها الرومانسى ،
ومن كتاب رواية الخمسينات محمود عيسى المشهدى الذى ولد بالمدينة المنورة عام

١٣٥٥ هـ/١٩٣٥م وقد درس الطب في جامعة القاهرة ولكنه لم يكمل دراسته وتحول إلى قسم الفلسفة بكلية الآداب وله رواية (ابتسام) التى نشرت عام ١٩٥٨ وله أخرى بعنوان (دموع) . ولم أعثر على الروايتين حتى أستطيع أن أقوم النهج الفنى للمشهدى فى رواياته .

وحين نصل إلي رواية الستينات يصادفنا من كتابها إبراهيم الناصر (وقد ذكر في بعض المراجع باسم إبراهيم ناصر الحميدان) وهو من بيئة نجد إذ ولد بالرياض عام ١٣٤٩ هـ / ١٩٢٩ م (يذكر الدكتور نصر عباس أنه من مواليد عام ١٣٥٢ هـ / ١٩٣٢ م) وله عدد من الروايات نذكر منها (ثقب فى رداء الليل) صدرت فى عام ١٩٦٠ وهى تصور مرحلة التمزق والضياع لدى الشباب ، و (عذراء المنفى) وهى تصور مشاركة الفتاة السعودية فى المسئولية من خلال العمل الصحفى ، (مجهول الغد) و (كانت لنا أيام) وهذه الأخيرة تصور أفكار الجيل الجديد فى مواجهة المستقبل بعد التطور الاجتماعى الذى حدث فى المملكة ، ويبدو إبراهيم الناصر فى رواياته مصلحا اجتماعيا يحاول أن يضع [illegible] جديدة للمجتمع السعودى فى واقعه ومستقبله ، ولهذا نراه يميل إلى التد[illegible] رسم الأحداث والشخصيات بما يتفق مع آرائه الذاتية

كذلك نصادف من كتاب هذه المرحلة محمد عبد الله مليبارى المولود بمكة عام ١٣٥٠ هـ/ ١٩٣٠ م وله رواية بعنوان (وغربت الشمس) أصدرها فى عام ١٣٨٦ هـ/ ١٩٦٦ م لم تتح لى فرصة الاطلاع عليها ، ويقول بعض من أشاروا اليها بأنها تحكى قصة مكة ، وتصفها (المنهل) بأنها رواية اجتماعية ، ومن روايات هذه المرحلة (الجوهرة الزرقاء) لعبد القادر بصراوى وقد صدرت فى جدة عام ١٩٦٤ سلسلة (روايات البيت) ، و(أحلام لاتكذب) لعزت محمد إبراهيم وقد صدرت فى عام ١٩٦٩ وقد ذكرت مجلة (العرب) أنها تصور حياة شاب متطلع إلى الحياة ذى مثل عليا ، فصدم بما تزخر به المدينة التى عاش فيها من مظاهر الترف والمدنية الحديثة فيصارع تلك المظاهر وتصارعه ، ويبقى سادرا من أثر ذلك الصراع

وحين نصل إلى رواية السبعينات والثمانينات نصادف كاتبين من أبرز كتاب

الرواية هما : محمد عبده يماني ، وعصام خوقير . وللأول - فيما أعلم - ثلاث روايات : اليد السفلى ، ومشرد بلاخطيئة ، وفتاة من حائل . وللثاني الدوامة . والسنيورة ، وزوجتى وأنا .

وتتوالى أسماء الكتاب والروايات : أحمد عبد الحميد وروايته (عاصفة فى الأفق) وفؤاد صادق مفتى (لحظة ضعف) . ومن الروائيات سميرة خاشقجى أو بنت الجزيرة العربية وهى تكتب قصصا تسميها روايات لطولها مثل : بريق عينيك ، ذكريات دامعة التى أهدتها (إلى الحبيب الوحيد له أهدى هذه القصة وهى من خلجات قلبى ومن وحى حبى كتبتها أنامل عاشت بين أناملك) و (عماد) و (قطرات من الدموع) و (ودعت آمالى) و (وراء الضباب) و (وادى الدموع) و (مأتم الورد) و (تمضى الأيام) . ومنحى الكاتبة رومانسى فى لغتها وشخصياتها وأحداث رواياتها ، ولكنها بعيدة عن تصوير بيئتها متحررة من التقاليد . أضف إلى ذلك ضعفها الشديد فى قواعد اللغة ، ونجد لهند صالح باغفار (البراءة المفقودة) و (جروح فى جبين الحياة) و (الهدية) و (العطاء الأكبر) و (الرحلة الأخيرة) ، ونجد لعائشة زاهر أحمد (بسمة من بحيرات الدموع) ، ولهدى الرشيد (غدا سيكون الخميس) ولأمل محمد شطا (غدا أنسى) ولهيام محمد الكيلانى (الليل والغرباء) وفى كل هذه الروايات تصوير للحياة الاجتماعية وما طرأ عليها من تغيرات ، خاصة فيما يتصل بالمرأة وعلاقتها بالرجل ، والمستوى الفنى لهذه الروايات لايصل إلى درجة النضج ، بل هى محاولات تحتاج إلى مزيد من التجربة والصقل .

وبعد فإن الرواية السعودية قد قطعت مراحل مهمة فى طريق تطورها لاستكمال بنائها الفنى ومواكبة الاتجاهات الحديثة فى الرواية العالمية ، ولكن خطوات هذا التطور كانت أبطأ بكثير من الخطوات الواسعة التى تمت فى ميدانى الشعر والقصة القصيرة ، وأعتقد أن هذه الرواية تقف على أعتاب مرحلة جديدة يمكن أن تحرز فيها قفزة فنية فى المستقبل القريب .

الفصل الثاني

الصوت المزدوج في رواية محمد الجمل
من كفر الأكرم إلى بارليف

مثلما يتقارب المكانان : كفر الأكرم إحدى قرى المنوفية فى قلب الدلتا بريف مصر، وخط بارليف الذى أقامته إسرائيل حاجزا يمنع عبور قواتنا قناة السويس يتقارب الزمانان : الماضى والحاضر بل يتحدان فى صوت واحد مزدوج ينبعث من أعماق شخصية الراوى التي تتعانق فيها المشاعر والأفكار ، والحقائق والأحلام ، والواقع بأبعاده المختلفة : المفروضة عينا ، وتلك التى نحس إيقاعها فى نفوسنا .

أما الماضى فيبدأ فى نهاية الثلاثينات ، أو على وجه الدقة فى منتصفها ، حيث تبدأ رحلة ذكريات الشخصية المحورية منذ ولادتها فى كفر الأكرم لأبوين متنافرين فى كل شئ يمكن أن يقرب بينهما . فالأم أجمل بنات المنوفية ولكنها لم تنل حظا يذكر من التعليم ، والأب أفلت من أنياب الفقر بعد أن نجح فى دخول مدرسة المتعلمين وتمكن بتفوقه من الالتحاق بكلية دار العلوم ، فكان أول مدرس فى القرية يتخرج فى تلك الكلية ، كذلك أصبح ابنه بطل الرواية أول من دخل الكلية الحربية من قريتهم.

ويظل الماضى والحاضر يتلاقيان فى لوحتين متجاورتين على مدى نحو أربعين عاما فقد جعل الكاتب هذا التلاقى منتظما وكأن هذا الصوت المزدوج ينبعث من آلتين فى نغمة واحدة ، يشير (المايسترو) بارتفاع صوت إحداهما مرة وانخفاضه أخرى . ولو أنه تخلص من هذا الضبط الإيقاعى المنتظم ، وترك الخواطر منطلقة سارحة لجعل هذا الصوت المزدوج أكثر تأثيرا وأقوى وهجا وأقرب إلى الكتابة التلقائية فى الرواية الحديثة .

ولاشك أن الماضي والحاضر فى هذا الصوت المزدوج وإن أحسسنا بهما متوازيين فى خلال أحداث تلك الرواية التى تسجل فى رؤية واقعية حية تاريخ مصر فى

أشد فتراتها إثارة وتحولا من الملكية إلى الجمهورية ومن الإقطاع إلى الاشتراكية ومن الهزيمة إلى النصر ، فإنهما يتقاطعان فى لقاءات حميمة ولو كانت متنافرة ، ونحس التناغم القوى بينهما ، فشهر اكتوبر الذى توج بالنصر يتناغم مع ماضى البطل الذى سعد بدخوله إلى الكلية الحربية فيه منذ نحو عشرين عاما. والعلاقة المتوترة بين الأب والأم هى صورة للتوتر الاجتماعى والفكرى بين النكسة والهزيمة .

ومثلما نجد التناغم بين الماضى والحاضر نحسبه بين ذاتية البطل والمجتمع ، فنراه يربط بين عام تخرجه من الكلية الحربية (١٩٥٥) وعام الاعتداءات الإسرائيلية المتكررة ، بل يرى فى العام نفسه عدوانا من أبيه إذ أغضب أمه وأرسلها إلى أهلها .

كذلك يربط بين ظروف الحرب بيننا وبين إسرائيل وما تركته من آثار سلبية وبين حالة الطلاق النفسى والروحى التى كان يعيش فيها مع زوجته إلهام .

وهو فى وقفته أمام خط بارليف وتمنيه تحطيمه يتذكر قسوة أبيه فى معاملة أمه ويقول (تمنيت فى كل لحظة صدق أن يتحطم هذا الجدار كما أتمنى الآن أن يتحطم جدار بارليف)

وتبدو لنا الشخصية المحورية فى الرواية وقد انعكست فى سلوكها وأفكارها كل أنواع المعاناة التى مرت بها مصر فى خلال الأربعين عاما التى استغرقها زمن الرواية فى صوتها المزدوج ، فنرى البطل يعانى من فقدان الثقة بالنفس ، ويحس دائما أنه يفشل كلما دخل تجربة عاطفية (ص ٢٢) بل كان يمتص رحيق نجاح أخيه حسام فى هذا المجال ليغالب فشله الأليم (ص ٢٧) ، بل كان الأمر يصل به إلى حد التساؤل (هل أنا قادر على حب أنثى بشرية أم أننى رجل معقد) ص ٣٦.

وأعتقد أن هذا الإحساس بالفشل كان نابعا من مرارة التجربة التى عاناها البطل فى علاقة أبيه بأمه .

فإذا تغورنا فى أعماقه قليلا وجدنا عقدة أخرى ماثلة منذ ما قبل الثورة حين

كان (عبد الغفار باشا) يمثل دور الإقطاعى في كفر الأكرم ، ووجد البطل في الثورة حلا لهذه العقدة ، بل وجد ذلك (بديلا عصريا) للباشا (ص٦٢) .

وعلى الرغم من تأكيد البطل في مواقف متعددة إيمانه العميق بثورة يوليو وفكر عبد الناصر ، نراه في حالة عدم اتزان وصراع بين متناقضات (كنت أعانى من اضطراب القيم وتداخلها في تكوينى : محافظ ومتحرر في آن واحد ، أنانى وغيرى ، تتفاعل في داخلى الأفكار الإسلامية والرأسمالية والاشتراكية بلا نظام ، تتصارع في داخلى طبيعة الفنان الفطرية وطبيعة الرجل العسكرى المكتسبة ، عاطفى وعملى في وقت واحد) ص١٣٥ بل يصل به الأمر في موقف آخر إلى الإحساس بالتراجع عن التأييد المطلق للثورة بدليل رغبته في عقد مصالحة بينها وبين القيم والتقاليد الراسخة في بنية المجتمع المصرى عبر سبعة آلاف عام من الحضارة ، ص ١٣٦ .

إن البطل - على أية حال - من جيل الثورة الذى لم يشهد من الماضى الذى عاش فيه قبيل الثورة إلا جوانبه السلبية ، ولم يكن متاحا له دخول الكلية الحربية بغير أطيان ومعرفة ضابط كبير ، وسبق أن ضرب أخوه حسام لأنه تجرأ على مشاهدة ابنة عبد الغفار باشا وهى تتنزه في حديقة قصرها . لكنه في الوقت ذاته يقف موقفا نقديا من الثورة فهو يقول :
(رياح الثورة فجرت روح التحرر والاستقلالية عند الشباب بطريقة لاتخلو من الطيش والتمرد مهما كانت العواقب ، تقاليد المدينة تزحف على مجتمع القرية المحافظ)ص١٤ . ٦٥ . ونحس مرارته إزاء الصراع على السلطة بين مراكز القوة ، هذا الصراع الذى أثر على كفاءة التدريب في القوات المسلحة وخطط العمليات في اليمن وسيناء على السواء (ص٧٩) بل يصل هذا الموقف النقدى إلى ذروته بعد أن تجرع البطل سم الهزيمة عام١٩٦٧ وارتد هاربا مع رفقائه (بعد أن أكلنا بعض الحشائش وشربنا بولنا وبللنا شفاهنا بماء البحر المالح) ص١٠١ إن رواية محمد الجمل تنتمى إلى الواقعية التسجيلية التى تؤمن بأن الفرد انعكاس للواقع الاجتماعى ، فالشخصيات التى تزخر بها يرتبطون بهذا الواقع ارتباط الأثر بالمؤثر

، وقد عنى الكاتب بتحليل الشخصيات من خلال امتزاجها بالأحداث ؛ ولكن هذه الشخصيات فى معظم المواقف لاتصدر عن ذاتيتها المتفردة بل تصدر عن الظروف التى تحيط بها فى واقعها الاجتماعى ، والشخصية المحورية فى الرواية واعية بأزمتها ومسببات هذه الأزمة . ويسهم البناء الفنى للرواية التى اتخذت شكل المذكرات ذات الصوت المزدوج : الماضى/ الحاضر - كما سبق أن أشرت - فى إقناع القارئ الذى يعرف محمد الجمل معرفة شخصية بأنه هو البطل ذاته ، وكل شخصياته حقيقية واقعية ، فحسام أخو البطل فى الرواية على سبيل المثال ، ليس إلا عصاما وحين تمتزج الأحداث بهذه الشخصيات الحقيقية يحس القارئ ببعدها التام عن تخيل القاص وصدقها الواقعى فى كل جزئياتها . لكن القارئ لاينبغى أن يتناول الرواية بهذا القدر من السذاجة وعليه أن ينحى جانبا معرفته بالكاتب وسيرة حياته والظروف التى عاش فيها ، كما على المشاهد فى مسرح العرائس أن يتجنب التفكير فى الفنانين الذين يمسكون بأيديهم الخيوط التى تحرك هذه الدمى . عندئذ يرى القارئ فى الرواية بناء فنيا متميزا يقوم على الرؤية الذكية ولايقتصر على تقديم ظاهر الواقع وقشرته الخارجية ، ولايقدم لنا شخصيات نعرفها ، بل شخصيات نألفها ، وفرق كبير بين المعنيين ، حتى مع إسراف الكاتب فى اعترافاته والتصريح باسم (الجمل) فى ص ١٧٨

وقد نأخذ على الكاتب إسرافه فى الاتجاه التسجيلى والتقريرى بحيث يبدو للقارئ مؤرخا للثورة يسجل كل أحداثها ووقائعها: صدور قانون تنظيم الأحزاب ، قانون تخفيض إيجارات المساكن ، قضايا عدلى للوم وحسين سرى عامر ورأفت شلبى ص١٥ ، إعفاء اللواء محمد نجيب ص٢٦ - دور محمد فوزى فى بناء القوات المسلحة بعد الهزيمة ص ٣٥ و حلف بغداد ، ومؤتمر باندونج ، الهجوم على الكونتله ، صفقة الأسلحة التشيكية ص ٧٣ وهكذا ، بل يزيدنا إحساسا بهذه التسجيلية والتقريرية بنقله نصوصا من (فلسفة الثورة) ص ١٦٤ .

كذلك نأخذ عليه تدخله فى مواقف كثيرة لإملاء أفكاره ، فى مثل قوله (لم يعبأ بالتغييرات الاجتماعية الجذرية الهائلة التى حدثت فى مصر ، فلم يستطع

أن يواكب بجدارة موجة الأدب الواقعى الجديد التى بدأت تكتسح أمامها بقايا الأدب الرومانسى المتراجع) ص ١٠٦ ويبدى رأيا ظالما فى العثمانيين الأتراك (الجنس الذى حقق سيادته بالسيف عبر خمسمائة عام ، ذلك السيف الذى يستنزف الثروات ويطيح بالحضارات) ص ١٢٨ وهو يردد مقوله أعداء الإسلام من الصليبيين وينسى الدور العظيم الذى قام به العثمانيون فى نشر الإسلام فى قلب أوروبا وانتصارهم المذهل فى القسطنطينية .

كذلك نأخذ على الكاتب عنايته الشديدة بتفصيلات وجزئيات تزحم الرواية وتحرم القارئ من أى دور أو جهد ينبغى أن يقوم به فى متابعته ، من ذلك على سبيل المثال قوله فى ص ١٥٥ (لم يكن من عادتها أن ترد بلسانها على أسئلتى أو تساؤلاتى و كان من عادتها أن ترد بنظراتها وملامحها) وكان يكفى الكاتب أن يشير إلى الجزء الأول من عبارته ، ويترك للقارئ تصور طريقتها فى الرد على تساؤلاته . ومما آخذ ، على الكاتب أيضا تكراره بعض الأفكار ، من ذلك تعليم أبيه ودخوله دار العلوم وتعيينه مدرسا وأنه من فئة الموظفين الصاعدة فى كفر الأكرم ، فقد تكرر الحديث عن ذلك بما لايمكن حصره (انظر على سبيل المثال ص٩، ص٥٠ ، ص٥٢ ، ص٩١) كذلك ألح بالتكرار على فكرة اهتمام أمه بأخيه حسام .

وعلى الرغم من براعة أسلوب الكاتب فى جذب انتباه القارئ بسلاسته وانطلاقه وقوة تصويره ، وتعبيره ، وقعت فيه بعض الأخطاء النحوية واللغوية التى نتمنى أن تبرأ منها إبداعات كتابنا إذ تبدو للقارى بقعا سودا فى الثوب الأبيض الجميل . إن لغة الكاتب تحمل كل عناصر الصدق الفنى والتلقائية المحببة وتجعل بينه وبين القارئ ألفة حميمة ، فلا نحس تصنعا ولاتكلفا ولا حذلقة أسلوبية ، كما أنه نجح فى استخدام الحوار والمونولوج الداخلى فى مواقع كثيرة خفف بها من جفاف المواضع الأخرى التقريرية التى سبق أن أشرت إليها . ومثلما بدأت رواية من كفر الأكرم إلى بارليف بداية رمزية بصعود البطل جبل عتاقة انتهت نهاية رمزية بتدحرج علبة المهدئات إلى سفحه ، فقد شفى نصر ٧٣ نفس مصر الجريحة ورأب شرخ الهزيمة .

الفصل الثالث

ماذا نترجم ولماذا ؟

أصدر الصديق الدكتور حسن محمد الشماع رواية ترجمها للكاتب سيدني بونس بعنوان (صراع على المحيط) نشرتها دار الوطن للنشر والإعلام بالرياض ، وبرغم جهلي باسم الكاتب ومكانته في عالم الرواية ، وإن كنت على يقين من أنه ليس من الأعلام المبرزين الذين يتعارفهم المثقفون المتتبعون للروايات العالمية ، مضيت في قراءتها مدفوعا بحبي وتقديري لمترجمها ومابذله فيها من جهد يدفعني إلى الاحتفاء بظهورها ، وما إن طويت الصفحات الأخيرة من الرواية التي ناهزت المائتين حتى سائلت نفسي : ما الذي ينبغي لنا نحن العرب أن نترجمه من الآداب العالمية ولأي غرض ينبغي أن تتم هذه الترجمة ؟ إن السؤال يفرض نفسه بقوة الآن لأننا بدأنا عهد الترجمة منذ نحو قرن أو يزيد ، ومازلنا نمضي في الترجمة دون أن نطرح هذا السؤال لنتبين مواطئ أقدامنا ونتعرف أهدافنا ونعدل مسارنا إلى حيث ينبغي أن يكون ، هل نترك أمر الترجمة لكل من شاء وكيفما شاء فيترجم الغث والسمين ، وما أقل ما يترجم السمين لندرة قارئيه .. إنني أحصر دائرة بحثي في الأدب وحده دون فروع المعرفة الأخرى ، وأدرك جيدا أن جهودا صادقة قد بذلت في سبيل ترجمة روائع الفكر العالمي الأصيل لأعلام الكتاب والشعراء من أمثال شكسبير وبرناردشو وموليير وهوجو وجوته وبريخت ودانتي وموراڤيا وبوشكين وجوركي ومئات غيرهم في هذا المستوى الرفيع ، ولكن هذه الجهود كانت فردية دائما وليست لها صفة الدوام . كذلك كان شأن الدراسات الأدبية والنقدية التي فتحت لنا الطريق المنهجي الصحيح لدراسة أدبنا العربي وإعادة تقويمه . ولكن بقي قدر كبير منها في لغاته الأصلية محجوبا عن القارئ العربيْ الذي لاتتاح له فرصة الاطلاع على المصادر الأجنبية إما لعدم تتبعه لها في مظانها المختلفة أو لفقدان وسيلة اللغة ، وليس من شك في أن عالمنا العربي بحاجة شديدة إلى التزويد بالآداب العالمية سواء كانت إبداعا فنيا أم دراسات أدبية ، والوفاء بهذه الحاجة لابد من وضع خطة ثابتة شاملة في نطاق المنظمة العربية للثقافة التابعة لجامعة الدول العربية بحيث نحدد أهداف الترجمة ونضع الخطة في ضوء هذه الأهداف ، ويحدد

المتخصصون ما ينبغى أن يترجم بحيث لاتتم ثمة مصادفة أو يدخل فيها الأدعياء الذين لايعرفون معنى مايترجمون أو يكونون غير قادرين على ترجمته .. وما من شك فى أن اتساع نطاق الترجمة سوف يكشف المصادر التى يأخذ منها بعض الباحثين المحدثين وبعض الكتاب والشعراء أفكارهم بل بعض عناوين بحوثهم واتجاهاتهم كما فعل على أحمد سعيد المعروف بأدونيس فى كتابه (الثابت والمتحول) مضاهاة لبحث ريتشاردز .

راودتني هذه الخواطر جميعها بعد أن قرأت رواية (صراع على المحيط) أول ما يلفت النظر أن المترجم الفاضل لم يعرفنا بالكاتب الذى ترجم له روايته سيرة حياته ، أين يقع وطنه ، أية لغة كتب بها ، ماوقعه فى أدب أمته ، ما خصائص فنه الروائى . كم عدد الروايات التى كتبها . متى نشر هذه الرواية المترجمة بل إن المترجم نسى أن يكتب لنا اسم الرواية الأصلية . ليمكن الرجوع إليها والحكم على مستوى ترجمته ومدى تصرفه فيها .

والإجابة عن كل هذا الأسئلة وغيرها أمر لازم لاينبغى إهماله لمن يتصدى للترجمة ، فترجمة اية رواية ليست إضافة قيمة إلى تراثنا الأدبى فى ذاتها . بل بما نعرفه عن كاتبها واتجاهاته ، ولا يكفى أبدا أن نضع فوق اسم الرواية إنها من روائع الأدب العالمى حتى تكون كذلك، وإلا فأين الدليل على هذه الروعة وما الاتجاه الذى تمثله من حيث المضمون أو الوسيلة الروائية أو الحبكة الفنية أو رسم الشخصيات أو غير ذلك من الوسائل الفنية التى تميز رواية ما وتجعلها تفضل عن غيرها ، وهذه الوسائل منها ما هو عتيق ومنها ما هو حديث متطور . ولابأس فى متابعة أحداث الرواية لنتصل بمضمونها أولا قبل الخوض فى سراديب وسائلها الفنية لنحكم إن كانت رائعة من الروائع حقا. إن (روبرت كونئور) تلقى رسالة وهو فى لندن من شريك والده الذى توفى فى ظروف غامضة فى استراليا يستنجد به واسم هذا الشريك (رولف مونرو) وأخذت الشهامة (روبرت) إلى استراليا فعرف من زوجة (رولف) الجديدة أنه توفى ، وأن ابنته (شاريل) تعمل فى ملهى ليلى . وتمضى الأحداث ليعرف (روبرت) أن والده مات قتيلا وأنه

وشريكه(رولف) كانا يديران أعمالا غير مشروعة ، وبعد مقتل والده انضم إلى (رولف) (اكسافير) الرهيب ذو الأعمال الإجرامية وحاول (اكسافير) إبعاد (روبرت) عن (سدنى) ، ولكن (روبرت) ينجح فى البقاء ليكتشف طبيعة عمل (اكسافير) وهو اختطاف علماء أوروبا الشرقية لإرسالهم وراء الستار الحديدى وذلك إلى جانب أعماله الأخرى غير المشروعة . واستطاع (روبرت) بعد عدة مغامرات أن يقضى على (اكسافير) وينقذ العالم (ميخائيل سيزر) وشريك والده (رولف مونرو) الذى لم يكن قد مات حقا ، وأخيرا يسدل الستار على نهاية سعيدة بزواج (روبرت) من (شاريل) ..

حكاية ساذجة أشد ماتكون سذاجة ورواية مغامرات تنوء بعلاتها الكثيرة ، ورواية المغامرات مهما قويت حبكتها وعلت صنعتها لاترقى إلى مستوى الأدب الإنسانى ، بل يخرجها كثير من النقاد العالميين من عداد الأدب الرفيع ، فكيف يمكن إذن أن تكون من (روائع الأدب العالمى) ؟ .

ولو أننا طبقنا عليها مقاييس روايات المغامرات لوجدنا فيها كثيرا من المطاعن فى بنائها وفى رسم شخصياتها وفى طبيعة أحداثها وفى حبكتها الفنية على وجه العموم .

إن الرواية تعتمد على طريقة السرد التقليدية . إذ يتولى حكاية أحداثها بطلها (روبرت كوندور) وخطر هذه الطريقة أن فهم الأحداث وتحليل الشخصيات لايتمان إلامن خلال رؤيته الذاتية . فالقراء إذن خاضعون لفكر هذا الراوى وتصوراته ، وأول مايلفت النظر فى شخصية هذا البطل عدم نجاح الكاتب فى رسمها ، فقد بدا فى أول الرواية مسالماً سلبياً إلى أبعد حد حتى إنه لم يهتم بمعرفة الطريقة التى توفى بها أبوه ، وأخذ مالا عن شريك أبيه دون أن يناقشة إن كان هذا هو كل ماله الذى خلفه له أبوه : ورضى أن يهاجر إلى لندن ليتعلم الرسم الذى يهواه ، فما الذى أخرجه من حياة الدعة والاستسلام ، هل كانت رسالة شريك أبيه سبباً مقنعاً لرحيله المفاجئ عن لندن وعن دراسته وهوايته وحياة الأمن التى ألفها ، إن هذه الرسالة ليست سبباً مقنعاً على الإطلاق وخاصة أن علاقته بشريك أبيه

ليست من القوة بحيث تدفعه إلى ركوب الصعب ، وحتى إذا وضعنا فى اعتبارنا وجود (شاريل) فمن الواضح أن (روبرت) لم يكن متعلقاً بها إلى حد استجابته السريعة لنداء أبيها .

وهل يمكن أن يكون (قتل) والده اكتشافاً تؤدى إليه الأحداث دون أن يعرفه منذ البداية ؟ لو جعل المؤلف رئيس الشرطة متواطئاً مع هذه العصابة التى قتلت الرجل لهان عليناتقبل تصوير قتله على أنه موت عادى ، وعُد اكتشاف حقيقة الأمر نوعاً من التشويق لمتابعة الأحداث ونوعا من الاستفزاز للبطل كى يتابع مغامراته مدفوعاً بعامل الانتقام ، ولكن المؤلف دفع بطله للمغامرة دون وجود عامل حقيقي يدفعه إليها .

ويبدو (اكسافير) ورجاله فى العصابة مجرمين (بلهاء) أمام هذا البطل المتواضع القدرات الذى يشاء له المؤلف أن يجعله عملاقاً فى مواجهتهم إذ جعله ينجح فى الهروب من رجال العصابة فى المطار ، ولا أدرى كيف فعل ذلك ، وكيف نصدق خروجه من سلم الطائرة ومن الدائرة الجمركية دون أن يلحظه رجال الجمارك والجوازات وحرس أمن المطار - وهؤلاء يوجدون بكثافة فى كل مطارات الدنيا ، ولكن شاء المؤلف البطل أن يلبس (طاقية الإخفاء) ويتجاوز كل هذه العقبات بالإضافة إلى رجلى العصابة المدربين لينجو بنفسه . وإلى أين يذهب ؟ إلى الفندق وهو أول ما ينبغى للعصابة أن تفكر فيه. ألا ما أشد سذاجة الأحداث وضعف تفاعلها مع الشخصيات المهتزة وأبعدها عن منطق صراع المغامرات أو صراع الأقوياء :الأقوياء فى الخير والشر على السواء فكلاهما يحتاج إلى ذكاء وبديهة وتخيل لرد فعل الخصم ، ولكننا نجد كل ذلك مضيعا فى أحداث الرواية .

ومما نسجله فى هذا المقام أيضا تسلل البطل إلى الدور الثانى فى (الكازينو) وعثور (اكسافير) عليه ومسامحته له ، مع أن حاسة الإجرام عنده كان ينبغى لها أن تقضي على البطل الذى يحاول معرفة أدق أسراره بالتجسس عليه . ثم يبدو البطل بعيداعن المنطق حين يصرع كل هؤلاء الذين تعرضوا له فى المصنع ، وهذه القوة البدنية الهائلة والتمرس بأساليب الصراع مع المجرمين الخطرين لم يهئ

المؤلف أية فرصة لنا لتتقبلها أذهاننا ، بل ربما كان العكس صحيحا حين فهمنا من الخيوط الأولى للرواية أن البطل رسام يعشق فن الخطوط والألوان وهو بعيد كل البعد - بهذه الطبيعة الفنية - عن العنف ووسائله . كذلك يوجد المؤلف بعض الشخصيات التى نفترض أهميتها فى صنع الأحداث ولكنها لاتقوم بأى دور حقيقي وأعنى بذلك شخصية زوجة مونرو الجديدة ، فدورها ثانوى للغاية .

وإذا كانت الذروة فى النهاية معرفة النشاط الحقيقي الذى تمارسه العصابة الإجرامية وهو اختطاف العلماء المهمين وإرسالهم إلى دول الستار الحديدى فإننا نجد أنفسنا عاجزين تماماً عن فهم سبب اختطاف (رولف مونر) وابنته (شاريل) وكلاهما لايمت إلى العلم بصلة ولا أهمية له .

إن أمورا كثيرة فى هذه الرواية تجعل بناءها الفنى مخلخلا بسبب اهتزاز خطوط الشخصيات وافتقاد منطق الأحداث وعدم ترابطها وانعدام التناغم بين الشخصية والحدث ، وكل ذلك أفقد الرواية عنصر التشويق والإثارة وحرارة الصراع وهى أصول لا ينبغى أن تغيب عن رواية المغامرة ، بل هى عصبها ولبها ، إذ أن رواية المغامرة لاتعتمد على التحليل أو تعميق الرؤية أو المغزى الموضوعى أية كانت غايته .

أما ترجمة نص هذه الرواية إلى العربية فالحق أقول أن إسلوبها بلغ درجة كبيرة من الوضوح والسلاسة حتى إن القارئ لايكاد يشعر أنه يقرأ نصاً منقولا عن لغة أجنبية . وقد حاول المترجم بقدر الإمكان أن يستخدم لغة فصيحة راقية حتى إنه كان يترجم (السيجارة) دخينة ، ولا أرى أى فارق بين اللفظين ، وإن بدا الأخير أقرب إلى الفصحى ، كما أن المترجم لم يلتزمه دائماً .

كذلك كان يلجأ دائماً إلى الألفاظ والتعابير العامية ، وكنت أرجو أن تبرأ الترجمة من الأخطاء اللغوية والنحوية الطباعية التى وقعت عفوا بلا شك وسأضرب لها بعض الأمثلة فيما يلى :

ص٥ س١ ألا (ارها) وصحتها أراها ص٦ س١٢ مياهيها الرقاقة وصحتها

مياهها الرقراقة ص٧ س١٩ وشاربين رفيعين (سوداوين) وصحتها أسودين .

ص١٠ س ٢ كان فراقها (عزيز) على وصحتها عزيزاً ص١٨ س٧ اخذت كأسها وارتشفت (منه) وصحتها منها وخطأ تذكير الكأس يتكرر كثيرا . ص٢٤ س١٨ تخرج (محملا) وصحتها محمولا . ص٢٤ س٢٣ ويهم (بالحرك) وصحتها بالحركة .ص٣٦ س٩ ليستقبل (زائر) أخر وصحتها زائراً . ص٥٧ س٢ لاتنسى ان (تحينا) وصحتها تحيينا . ص٦٦ س١٤ جلس (مشغول) بنفسه وصحتها مشغولا ص٦٩ س١٤ (يأسس) عصابة وصحتها يؤسس .ص٨١ اخر سطر ومعرفة هؤلاء (ليس)من السهل وصحتها ليست .ص٨٢ س٦ مسكت وصحتها امسكت ، وهذا الخطأ يتكرر كثيرا . ص٨٢ س ١٣ الاسمين (النين) وصحتها اللذين . ص٨٦ س١٩ ان امامى ست ساعات (متسع) من الوقت وصحتها متسعاً . ص٨٧ س١٠ (يجبونها) فى الليل وصحتها يجوبونها . ص٩٩ س١٦ ومن (يكن) غيره وصحتها يكون . ص١١٦ س٧ تحمل (طبق) من الطعام وصحتها طبقاً. ص١١٨ س ١٤.١٧ أشغلنا ، أشغلتنى وصحتها شغلنا ، شغلتنى ص١١٩ س١٦ عيناها (الزرقاوتان تنتقل) وصحتها الزرقاوان تنتقلان . ص١٣٨ س٦ اعد غرفتين او (ثلاث) وصحتها ثلاثاً .ص١٤٣ س٦ شعلت وصحتها أشعلت ص١٤٨ س١٠ انتظرت (ست) وثلاثين ساعة وصحتها ستاً ص١٥٣ س١٤ قطعت (جزء) من الشارع وصحتها جزءا ص١٦٢ س٥ الباب(التى) وصحتها الذى . ص١٦٣ آخر سطر اختفيت .. (محتبساً) انفاسى وصحتها الأنفاس او حابساً أنفاسى .ص١٦٦ س٩ رأيت (ضوء) ساطعا وصحتها ضوءا . ص١٦٧ س٣ بسكين (يغمده) وصحتها يغمدها . ص١٧٣ س٩ لحظات (تروى) وتفكير وصحتها ترو. ص١٧٧ س٩ ووفرت على (صيد ثمين) وصحتها صيدا ثميناً . ص١٨٠ س١٥ (اكموا) فمه وصحتها كمموا ص١٨٠ س١٥ وراحوا (يقيدونى وصحتها يقيدوننى .ص١٨٦ س٤ كانا (منشغلان) وصحتها منشغلين . ص ١٨٧ س٩ وجدت .. قارب إنقاذ (صغير) وصحتها صغيراً . ص١٨٨ س١٥ وبعد (ثوانى) وصحتها ثوان . ص١٩٠ س٧ رؤيته (محفزة)

لى وصحتها حافزة .

ويتكرر كثيرا استخدام الكاتب لفظ (سوية) بدلا من (سوياً) وهو استخدام خاطئ بلاشك ، أما التعابير العامية التى تتكرر بكثرة فهى (لوحده) بدلا من (وحده) وترد ألفاظ عامية أخرى لم يكن لها أى داع مثل (البائخ فى ص٧٧) ، (دفاتر وصولات ص ٨١)، (العطلة ص٧) ، (سيارة شفر ص١٢٦).

وبعد فهذه انطباعات عاجلة أحببت أن أشرك فيها القراء ، ولا شك فى أنهم سيحتفون بقراءة هذه الرواية كما احتفيت ، وسوف يجدون متعة ذهنية فى قراءتها مثلما وجدت . كما أنهم سوف يحاولون أن يجدوا صدى حقيقياً لهذه الانطباعات التى سجلتها والتى ربما كنت واهما فيها .

الفصل الرابع

ظواهر الإبداع الفنى فى قصص

خلف أحمد خلف

لاشك أن التطور الذى شهدته البحرين فى الحياة الفكرية قد ارتبط وثيقا بما شهدته من تطور اقتصادى وحضارى واجتماعى بعد أن تحررت من دائرة النفوذ الاستعمارى وانتشر فيها التعليم بمستوياته المختلفة وظهر فيها النفط بما يحقق لها نمطا مرتفعا فى السلم الاقتصادى. وانفتح المجتمع البحرينى على مصراعيه لدخول المذاهب الأدبية المختلفة والمذاهب الفكرية أيضا التى أسهمت فى بعض الأحيان فى تشكيل الاتجاهات الأدبية، خاصة تلك التى استهدفت التحول السريع من الفكر التقليدى الموروث إلى الفكر الحداثى السريع التغير والنافر من ثبات الشكل أو المضمون.

ولم يكن ذلك التطور الذى أشرت إليه بعيد المدى فهو لايتجاوز فترة الستينات. وقد شمل أنواعا أدبية متعددة، وكانت القصة القصيرة من المجالات التى أحرزت تقدما واثبا يطوى مسافة التخلف التى كانت تقطع البحرين ومنطقة الخليج العربى عن ركب التطور الثقافى فى البلاد العربية الأخرى التي سبقت فى مضمار النهضة منذ مطلع هذا القرن.

وما من شك فى أن إلغاء الحواجز والمسافات بين الثقافات فى العالم قد أتاح للمثقفين العرب فرصة الاطلاع على الفلسفات المتشائمة فى أوروبا التى عبرت عن دمار نفس الإنسان كالعبثية والوجودية اللتين كان لهما تأثير مباشر فى الأدب المعاصر من حيث تعميق معنى الإحساس بالضياع والغربة والقلق والغثيان والإحباط. تطور مفهوم الفن وغايته إذن بفعل هذه العوامل وبحكم سيادة مذاهب اجتماعية وفكرية مختلفة تحكمت أيضا في تغيير مفهوم الإنسان والمجتمع والفن المرتبط بهما، فلم يعد إمتاعا وتسلية فى شكل قصيدة مباشرة المعنى تدغدغ العواطف والأحاسيس أو فى شكل أقصوصة تقدم نموذجا لشخصية إنسانية

نمطية التفكير والإحساس، أو تقدم حكاية للمسامرة تنقل القارئ على جناحها السحرى حدثا وراء حدث، حتى تبلغ به الذروة التى يحبس عندها أنفاسه، ثم تضع بين يديه المفتاح للنهاية السعيدة أو المأساوية المرتقبة، وكيف يمكن أن يبقى الفن كذلك والحياة من حولنا تضج بالثورة والعنف والتطور وتهزأ بالنمطية وتعلو على المنطق، وتهب عليها رياح التغيير قوية عاتية، بحيث أصبح الإنسان المعاصر في أى مكان وبغض النظر عن انتمائه إلى العالم المتقدم أو المتأخر كأنه من سلالة أخرى لاتنتمى لتاريخ البشرية الذى عرفته الأجيال الماضية. وما من شك فى وجود عوامل مؤثرة فى نفس الإنسان العربى من حيث واقعه السياسى المتمزق ووقوعه فى دوامة الصراع من أجل البقاء أحيانا، ومن أجل الكرامة الإنسانية أحيانا أخرى، ومن أجل الحد الأدنى للحياة الإنسانية دائماً. ويكفى إحساس الإنسان العربى بالقهر السياسى وجود مأساة فلسطين وإحساسه بالقهر الاجتماعى وجود هذه الفجوة الواسعة بين العالم الغنى المعتمد على التكنولوجيا المتطورة وعالمه الفقير الذى تطحنه الصراعات والمجاعات والذى تجعله الدول الكبرى ميدانا لتجربة أسلحتها التقليدية والمتطورة.

ليس غريبا إذن أن تتطور الأقصوصة فى عصرنا الحاضر تطورا واضحا فى الغاية والمفهوم والأداء وأن تحدث بها ثورة فى البناء والحرفية القصصية، وأن تتجاوز مرحلة الحكاية والسرد والنموذج الإنسانى العادى الذى يرتبط بزمان ثابت ومكان معين ونزعات بشرية واضحة الدلالة والغايات.

لقد نشأ القصص فنا شعبيا يعتمد على تكديس الحوادث والمفاجآت والتصرفات الخارقة للأبطال ولكنه تخلص من حيل الفن الشعبى ووسائله بعد التقدم العلمي الهائل واكتسب الصفات التى تلائم الفكر العلمى القائم على التحليل والاكتشاف، وأصبحت العناصر الأساسية فى القصة، بل في أى عمل أدبى وخاصة عند النقاد الشكليين، تعتمد أساسا علي الكلمات والصور والرموز، أكثر مما تعتمد على الشخصية والفكرة والحبكة.

ولم يعد للاتجاه الموباسانى السطوة والنفوذ على كتاب الأقصوصة المعاصرة، حتى الاتجاه التشيكوفى زالت عنه هالته وتأثيراته على الكتاب المعاصرين الذين يحيون فى أعماقهم الحياة بلا نظام ثابت وقد سادت أجزاءها الفوضى، واختلط الواقع المرير بالرؤى والخيالات. ووقع الإنسان فريسة للصحة والمرض. والشجاعة والجبن، والسمو والحضيض. وكل أنواع المتناقضات التى تضرسه بأنيابها، وهى تضغط عليه لإثبات تفاهته وخوائه، بينما يحاول بعقله أن يثبت تفوقه وقدرته التى لاحدود لها.

يقول روبرت لويس ستيفنسون R.L. Stevenson «الحياة فظيعة رهيبة ومعدومة الحدود ولامنطقية وفظة ومؤلمة. أما العمل الفنى فهو بالقياس إليها شيء مرتب محدود، ومحيط بذاته وعقلانى ومتدفق ومنقح. إن الحياة تفرض ذاتها دائما بقوة غاشمة كالرعد الأرعن، ولكن الفن - مثلا فى لحن اصطنعه اصطناعا موسيقى حصيف - يستأثر بالإصغاء من الأذن في غمرة الأصوات الأشد صخبا التى تحيط بتجربتنا الحياتية. إن القصة لاتحيا بفضل وجه شبهها بالحياة، فهذه الأوجه مفروضة ومادية، ومثلها فى ذلك مثل الحذاء الذى يجب أن يظل من الجلد، إنما تعيش بفضل مالا يحصى من أوجه تباينها عن الحياة، فهذا التباين مقصود وذو مغزى، وهو فى آن واحد منهج العمل الفنى ومعناه».

وفى ضوء هذه العلاقة بين الاتجاه القصصى المعاصر والحياة ابتعدت القصة إلى حد كبير عن المذهب الكلاسيكي المعتمد على العقل والتسلسل المنطقى، وعن المذهب الرومانتيكى ذى الاستغراق الذاتى، وعن الواقعية التى ترتبط بالمجتمع فى قوانين حتمية، وأصبحت فى اتجاهها الجديد لاتتحدث عن شؤون واقعة بل عن لحظات شعورية، وتصور ميلا باطنيا للتعبير عن خطوات التجربة العقلية، وهو ما أطلق عليه في بعض تسمياته (تيار الوعى) أو قصة الحوار الفردى الداخلى الصامت.

وفى هذا النوع من القصص ينحى المؤلف نفسه ويواجه القاريء بالتجربة العقلية لشخصيات قصصه، وقد استلزم ذلك تغيرا مهما فى طريقة السرد أو الحكاية، كما استلزم تغييرا كليا فى البناء الفنى للقصة فلم تعد لها بداية ووسط ونهاية، ولم تعد لها ذروة وحبكة، ولم يعد لها نظام، وأصبح القاريء مطالباً باليقظة التامة وحدة الوعى ومحاولة إيجاد نظام من خلال فوضى الأفكار وتبعثرها.

يقول فى ذلك وندهام لويس Wyndham Lewis إن كاتب هذا النوع من القصص يجرد العمل الفنى من كل الخطوط والحدود التى تجعل له شكلا معينا، فالحياة الداخلية للشخصية بما فيها من حدود تستحيل إلى نسيج هلامى مختلط يخلو من كل العقد والمفاصل.

إن هذا الاتجاه الجديد فى القصة الذى تجاوز الواقع لأنه لايحاول تسجيله، بل يحاول أن يبعث الحياة فيه من جديد، يرفض نمطية التفكير والأداء ويسخر من السرد والحكاية ويستهدف الخروج على المألوف ليحدث هزة عقلية فى الفكر، وينسحب من الواقع إلى داخل النفس ليرصد كل خطراتها وأفكارها التى تجرى بلا نظام، والتي تتبعثر مشرقة ومغربة، دون أن تفقد الخيط الذي يربطها وهو الإنسان، البنية الحية فى المجتمع الصغير الذى يعيش فيه، وفى المجتمع البشرى الكبير الذى تنعكس كل مشكلاته على الملايين الذين ينتمون إليه، وقد ارتبط الاتجاه الجديد في القصة بمعطيات التحليل النفسى، وبالمذهب الرمزى ارتباطا وثيقا، فأصبحت القصة تعبر عن تدفقات الأفكار العابرة، وتصور عالم التخيل الباطنى الزاخر بكل أنواع التجارب الحية والأحاسيس الانفعالية وأحلام اليقظة.

ولا شك فى أن نظرية (فرويد) فى الأحلام قد حطمت ذلك الحاجز الوهمى الذى يفصل بين اليقظة والحلم. ولهذا نجد القصة الحديثة تستخدم الصور والرموز فى استحضار التجربة طبقا لما يؤمن به الرمزيون في مجالات الأدب خاصة، ومن هنا

أصبحت لهم لغة خاصة، أودلالات جديدة للغة، مع تركيب أسلوبي جديد يعبر عما في الذهن بصورة تجريدية.

وفي ذلك يقول إدمون واسون Edmond Wilson « يتباين كل شعور وإحساس بعضه عن بعض وكذلك تتباين كل لحظة من لحظات الوعي، وتبعا لهذا فإن من المستحيل أن نستطيع التعبير عن أحاسيسنا كما نمر بها تماما إذا حاولنا أن نصفها باللغة التقليدية الشائعة العادية، وإن لكل كاتب شخصيته الفريدة، وإن كل لحظة من لحظاته تتميز بوقع خاص وتركيب عضوي مميز».

وعلي الرغم من ظهور الاتجاه القصصي الجديد ذي النزعة السريالية والمعتمد على تيار الوعي وإسقاط السرد الحكاية ونموذج الشخصية الإنسانية، والذي يستخدم عقل إحدى الشخصيات، أو عقول عدة شخصيات في إنارة الموقف والشخصيات التي يعرضها، والذي يتوسل في تعبيره باستخدام اللغة بطريقة جديدة مشحونة بالرموز والدلالات منذ المرحلة الأولى من القرن الحالي في أوروبا، فإنه ظهر في مصر على استحياء شديد في فترة الأربعينات وتبعتها فيه بلاد عربية أخرى. أما في البحرين فقد ظهر في منتصف الستينات، أي في فترة ذروة التطور الأدبي وسيادة النزعات الحداثية ولكن فهم القصاص البحرانيين له واستيعابهم وسائله ومراميه وقدرتهم على التخلص من قواعد القصة النمطية لم يكن بقدر واحد، بل اختلف من قاص لآخر من كتاب القصة القصيرة من أمثال أمين صالح ومحمد الماجد ومحمدبن عبدالملك وعبد الله على خليفة وعلى سيار وفؤاد عبيد ثم كاتبنا الذي جعلناه مدار هذه الدراسة وهو خلف أحمد خلف وقد أصدر خلف مجموعتين تراخت بينهما عشر سنوات كاملة. فمجموعته الأولى (الحلم وجوه أخرى) عام ١٩٧٥ ومجموعته الثانية (فيزنار) عام ١٩٨٥ والمجموعة الأولى تضم اثنتى عشرة أقصوصة، بينما تتضمن المجموعة الثانية إحدى عشرة. وسوف أتناول في هذه الدراسة أهم عناصر الإبداع الفني في أقاصيصه بقدر ما أتيح لي من وقت قصير في صحبة العالم القصصي لخلف أحمد

خلف الذى يمتد من عام ١٩٦٩ حتى عام ١٩٨٢ حسبما تنبئنا تواريخ أقاصيصه.
وأول ما نلحظه تردد فن خلف بين نمطية الأقصوصة وحداثتها، وهذا التردد واقع في المجموعتين بحيث لا نلمح تطورا ينفى هذا التردد في آخر ما كتبه، فهو فى بعض أقاصيصه يعتمد على السرد والحكاية والنموذج الإنسانى العادى الذى يرتبط بزمان ثابت ومكان معين ونزعات بشرية واضحة الدلالة والغايات كما سبق أن بينت، نرى ذلك في أقصوصة (أحد وجوه الحلم) حيث يبدو الشخصية الرئيسية رجلا يكره العنف ويعتقد بأنه من الممكن تحقيق التغير عن طريق المراحل السلمية. وهو يتساءل . لمَ الانقلاب الدامى مادام باب التحول البطىء مفتوحاً !.
ونرى تقليدية الأقصوصة فى (اللعبة) و (انطباعات عن وجه) و(القهر) و(الطفل الغريب) و(الواحة) وذلك في المجموعة الأولى. أما فى المجموعة الثانية فتتمثل تقليدية الأقصوصة في (فصل فى رواية لم تنته) و(مهموم جديد يقدم أوراق اعتماده) و(قراءة فى الورقة القديمة) وغيرها.

بينما نجده فى أقاصيص أخرى يجيد استخدام الوسائل الحرفية الحديثة، فيلجأ إلى تيار الوعى في أقصوصة (آه مرثية)، ويجيد توظيف الرمز في أقصوصته (أغنية للمسيرة) فالأشجار المغبرة والجدران العتيقة والنوافذ التى لم تفتح رموز واضحة للبطش والتخلف والثبات. ونرى استخدامه الجيد للرمز في أقصوصة (محطة فى أول الطريق) التى يخاطب فيها الحد الرياضى (س) قائلا : لم تعد أنت المجهول ، وتدور الأقصوصة فى مسرح رمزي وديكوراته الزجاج الملطخ وبوابة الحديد، وتقول الشخصية المحورية (لاستار .. انظروا .. لاستار فلم الوهم؟).
ونري تلك الرمزية متألقة فى أقصوصة (الحلم وجوه أخري) فالبطل (استمات حتى استعاد وعيه وعندما لبس عينيه، فبدت الألوان مغسولة، ضحك بكى صرخ..) وكان يردد دائما (أحلم ببلاد لقمحها قلب رحيم) ، ويتألق الاتجاه الرمزى فى أقصوصة (فيزناز) وهو اسم الوادى الذى أعدم فيه لوركا الشاعر الثائر.
فالكاتب يجعل شيخ القبيلة عنينا، تحركه عقده فيفك كل حزام للعناق وينفى

العشاق إلى وحشة الصحراء.

ويجيد الكاتب استخدام وسائل حرفية الأقصوصة الحديثة من حيث أسلوبها فهو يتميز بالحركية والتواثب واصطناع لغة الشعر بصورها المجازية الكثيفة وإيقاعها السريع. ويوظف التكرار اللفظى توظيفا رائعا فى تعميق الدلالة، يقول في أقصوصة (آه مرثية) مستخدما لغة الشعر · أواه مملكة النار ماعدت تحتاجين رأسى يدخل إليه محملا نزق الطفولة، لاما عدت وما عدت أستطيع حمل رأسى إلا وفيه ثقوب الرصاص وريش أجنحة متكسرة تعوم في دماء متخثرة» وهو يستخدم التقديم والتأخير مراعاة للنغم الشعرى (لحظة بقيت جامدا) ويجيد المراوحة بين الأسلوبين الخبرى والإنشائى بأضربهما المختلفة، ويحاول إقامة توازن صوتى فى عباراته توحى بالنغم الشعرى كما نرى فى قوله (آه آه طويلة مديدة كقامة النهار فى عز الظهيرة). وفى هذه الأقصوصة نفسها نجد التكرار اللفظى لتعميق الدلالة : هيا هنا هنا هنا طويلة طويلة / لموتك لموتك آه لموتك/ أنفاسها أنفاسها/ قليلا قليلا/ نائمة نائمة/ فتلاشينا آه تلاشينا/ أنا أنت أنت أنت وظاهرة التكرار تكاد تكون موجودة فى كل أقاصيص الكاتب مما يجعلها ظاهرة أسلوبية خاصة. كذلك يستخدم فى أسلوبه المحاكاة الصوتية كما فى قوله في أقصوصة (أحد وجوه الحلم) " أووه.

ويستخدم الكاتب في بعض أقاصيصه نظام المقاطع التى تشبه المسامع الإذاعية كما نرى فى أقصوصة (المراقبة) ، (محطة فى أول الطريق).

والإحساس اللغوى عند الكاتب يبلغ حدا كبيرا من الشفافية التى تعينه على قوة التعبير عن الدلالة. واستخدامه كلمة (طشيش) في أقصوصة الجزيرة يدل على معرفته اللغوية الجيدة بالفصحى فالطشيش المطر الضعيف الذى يصل إلى معنى الرذاذ الذى استخدمه الكاتب، ولكنه فى القصة نفسها يقول (المغسولة بطمث الخصب المبارك) والطمث لغة هو الدنس والفساد ومن هنا جعلوا دم الحيض طمثا

ولاشك أن وقوع الكاتب فى أخطاء لغوية يفسد إلى حد كبير متعة القارئ بأسلوبه التعبيرى الدقيق . ففى أقصوصة (آه مرثية) نجد الأخطاء التالية: لم يمنع صرف عطشان، وقوله (وما نحن إلا ضالين)، ولا جزم الفعل بعد لام الأمر (لنبكيك)، ويقول(يلاحظ أحد أن ثمة (اختلاف) ويقول: تشاركينى بدلا من تشاركيننى. ونجد فى أقصوصته (القهر) أخطاء كثيرة مثل قوله : ألحظ شفتيه (وهى تتمتم)، وقوله · بدا وجهه (أبيضا). وقوله (لينتهى الأمر) دون جزم الفعل. وقوله : لتتحرك (هاتين القدمين) ولو جئنا للمجموعة الثانية لنرى بعض أمثلة هذه الأخطاء المؤسفة لوجدنا كثيرا منها فى قوله فى أقصوصة (خوارج الزمن الآتى) عاشرها سنوات (خمس) وقوله يصير للتمرد فى الفم (طعما). ويقول فى أقصوصة الوقت (بكلتى يديه) وفى (العار) لتلطمان، فخذيها الممتلئين اللذين .. إلخ والفخذ مؤنثة ويقول : محدثة (انفجار صغير تافه) ويقول : يرفرف ثقة واعتزاز).

ويقول فى (فيزناز) : المرتمية تعبا و (ألم)، و (منتظرا تموزا (قادم). ويقول في الموؤودة : حتى تمرين، ويتعلق أطفالها السعداء (الياسمين) ويقول فى (الجزيرة) فلن (تحتاجون) ولم أحتاجها. ولولا (يدى). وهذه أمثلة قليلة من كثير ماكنت أحب أن أشير إليه وأنا أتحدث عن ظواهر إبداعية في فن خلف القصصى. ولكن حديثى عن أسلوبه ولغته ساقنا إلى هذه الملاحظات الهامشية.

ونرى الكاتب في بعض أقاصيصه وخاصة (خوارج الزمن الآتى) يوظف أسماء الشخصيات توظيفا دلاليا فهناك فى الأقصوصة (ماض) و(مقبل) وقداستخدم الجناس فى هذه الأقصوصة ووظفه توظيفا دلاليا جديدا كما نرى فى قوله (مقبل مقبل عليه) (ماضى يمضى باللغم). (مقبل لايقبل بعد الآن الصمت) . ماعادت دابة تدب).

وليس معنى التردد بين نمطية الأقصوصة وحداثتها أننا لانجد فى الأقصوصة الواحدة هذا التردد أو المزج بين التقليدية والحداثة. ففى أقصوصه (آه مرثية) نجد الوصفية التقليدية تستهوى الكاتب وهو يبدأ بها أقصوصته (العرق هالة تؤطرهم ولذة الألم تتقل في الصدر المدمى وعلى راحتى المحمرة ينعقد لسان التأوه وتنطلق شفاه همهمات النشوة)..

ونراه يستغرق فى وصف تفصيلى للسمات الظاهرية لوجه الشخصية وأبعادها الأخرى فى أقصوصة (انطباعات عن وجه) وهو وجه بحار باعته الدنيا ف أن يقطع خيط الاتصال بها.

ونرى الكاتب تتجاذبه القوة المبدعة والقوة الناقدة فيقع ضحية هذا الصراع حين نلمحه يستخدم حروفا سوداء لتمييز تيار الوعى المنساب داخل أقصوصة (آه مرثية) فبدت الخطرات وكأنها مقحمة على البناء الفنى للأقصوصة، فكأن الناقد خلف قد أفسد عمل المبدع عنده. ولاشك أن الاتجاه الفكرى للكاتب يتضح من خلال أقاصيصه، فهو شيعى المذهب كما يتضح لى من أقصوصته (آه مرثية) التى تدور فى الاحتفال بذكرى استشهاد سيدنا الحسين بن على، وذكرى هذا الاستشهاد استدعت موت أبيه، ثم نرى إسقاطا علي الحاضر حين تقول الشخصية الراوية (حقت علينا فما نصرناك يوم طلبت النصرة) ثم تتوحد الشخصية مع الشهيد حين تقول (دعنى أهجس أننى أنت : دعنى لاأكون إلا أنت ، أنا أنت،أنت).

والكاتب ذو اتجاه يسارى واضح فهو يقدم لأقصوصته (أغنية المسيرة) بكلمة ليكس تيو دوراكيس وهو شيوعى يونانى ثائر مؤلف (زوربا اليوناني). ونراه يطلق على مجموعته اسم (فيزناز) وهو الميدان الذى أعدم فيه لوركا وهو يقتبس فى هذه الأقصوصة من شعر لوركا.

والكاتب متفائل دائما ينتظر بزوغ الفجر بعد طول الظلام فهو في أقصوصته

(أغنية المسيرة) يقول فى ختامها عن بطله (بأن يديه قدميه شفتيه مكبلتان لكنه لايزال يرى) ويقول فى (المراقبة) تدخل شجرة أغصانها عنوة من بين القضبان، تبنى العصافير عشها على الأغصان وتغرد)، وفى (فيزناز) ينتظر الفجر القادم. وهو يطالب بمشاركة جماعية فى أقصوصته (محطة فى أول الطريق) ويستأثر المغزى السياسى والاجتماعى بفن خلف القصصى فهو في كثير من أقاصيصه يتحدث عن السجن والقضبان ورجال المخابرات والشرطة والاعتقال والتعذيب. ويشير فى (أغنية المسيرة) إلى رجل المخابرات بقوله (هو الرجل الذى يرى ماوراء الجدران والثياب)، ويتحدث فى (المراقبة) عن الشهيد (ميم). وفى (الحلم وجوه أخرى) لايبقى إلا ذاك الذى تناثر على عصا الشرطى .. على أرض الحجرة العارية .. على الجدران التى .. » وفى (عودة الرؤيا) يوظف اسم انتيباس القائد اليونانى القديم رمزاً للثورة ويخرج من الإطار السياسى المحلى إلي الإطار العربى فى (خوارج الزمن الآتى) حين يتحدث عن المقاومة الفلسطينية ويتخذ حامدا الخارج من خيمة اللاجئين إلى بندقية الفدائيين في رواية (ماتبقى لكم) لغسان كنفانى رمزا للمقاومة، ولكن مغزى الأقصوصة ينيعه القاص بصوت عال فيعرضه للمباشرة الخطابية حين يقول (لانت للرخو رجولتنا، غاضت شرائعنا وفعلنا مالم يفعله الأولون من تفاهات العقل وغريبه. حتى كنا للحمق أمثولة، صرنا هشاشة الطحالب فتجرأوا واغتصبوا أقدس عواصمنا .. الخ أما المغزى الاجتماعى فحدوده عند خلف الثورة على التقاليد والأعراف السائدة والدعوة إلى الحرية الاجتماعية المطلقة كما تتمثل فى أقصوصة (العار) التى تصور الصراع بين التقاليد الراسخة والأفكار التحررية الجديدة، وكذلك (فيزناز) التى يعلو فيها صوت الكاتب قائلا (من بلد لازالت تجلد فيه ظهور العشاق وتغيبهم القضبان، وتمر فوق أجسادهم خيول القبيلة المستفزة دوما للصيد) ونرى فى (قراءة فى الورقة القديمة) سطوة الجيل القديم ورغبته في إملاء أوامره على الجيل الجديد.

أما (الموؤودة) فهى دعوة صارخة لحرية المرأة حتى فى ممارسة الجنس.

وهناك نزعة واضحة نحو تصوير الجنس فى أقاصيص خلف . يبدو لنا ذلك في (فيزنار) فهو لم يأخذ من شعر لوركا إلا ما يعف القلم عن ذكره، ويستغرق في وصف جنسى فى (الجزيرة) فيقول (حتى تلتقيهم من الباب بأريج إبطيها المزهرين عشبا أشقر فيجوسون بينه كأطفال جوعى ويعبرون وراء صحراء منبسطة كماء ترقرق من عين جبلية تفوح رائحة برودتها فيشتعل العطش ، وتقبل قوافل المهاجرين الذين أهاجتهم الرغبة فخلفوا وراءهم كل ما كان يثقلهم وجاءوا يحجون نازلين من مرتفع النهدين إلى انبساط البطن ميممين شطر الوادى المزهو بزهره ورياحينيه ونيرانه التى لاتهدأ)، ونراه فى (الأم الصغيرة) يبالغ في وصف [illegible] ثدى الصغيرة ذات السنوات التسع وصفا جنسيا لايتفق مع ماتقوم به الفتاة من ممارسة دور الأم الحنون للطفل الذي فقد أمه، أما الختام المفجع فهو ثورة صارخة على المجتمع وإن كانت بعيدة عن التصديق.

ولاشك أن الكاتب استفاد من فكرة توظيف الحلم فى القصة الحديثة وهو يصرح قائلا فى إحدى أقاصيصه (فى داخل كل منكم طفل نائم عن حلمه) وقد بينت من قبل أهمية توظيف الحلم في القصة الحديثة. وقد حملت عناوين أقاصيص خلف مايدل على استغراقه فى الحلم مثل (أحد وجوه الحلم) (الحلم وجوه أخرى) (عودة الرؤيا) (حين يزهر الحلم). كذلك كان الموت من العناصر الرئيسية التى اعتمد عليها فى أقاصيصه وقد اتخذ أشكالا عديدة ولكنه لم يكن نهاية وتوقفا، بلكاناستمراراوتجددا.

وقد أفاد الكاتب من علم النفس في ضوء ما أفادت منه القصة الحديثة فى استخدامها التحليل النفسى وتسجيل عالم الشعور واللاشعور، وكان الإنسان بؤرة انفعلاته الوجدانية وانتقاضاته الفكرية وإن ظل هذا الإنسان محصورا في البعدين السياسى والاجتماعى بأفكار الكاتب ومذهبه الفكرى، قليل التجربة الإنسانية الشاملة، لايكاد يتجاوز الواقع إلا قليلا.

الفصل الخامس

ابن جني ونقده الإشكالي

أتابع من بعيد اتجاهات النقد المعاصر في الصحف العربية ، وقد وقع في يدي عدد " الجزيرة " الصادر في ٢٥ محرم ١٤٠٧ هـ الموافق ٢٩ سبتمبر ١٩٨٦ م ، فطالعت فيه مقالا لمن يُدعي ابن جني[١] ، يتضمن أحكاما نقدية جائرة ، تتفق مع مانسميه " النقد الصحفي " الذي استفاض هذه الأيام ، والذي لا يصدر عن دراسة متأنية واعية ، بل يهدف إلي الإثارة والتجريح باستخدام (الصدمات النقدية) .

وكان مدخل ابن جني إلي نقده إبهاما يغشّي شخصه بوصفه من عالم الجن ، وغموضا يستر اتجاهه النقدي ، فلا نتبين منه جملة مفيدة تدل علي صدق نيته في تصحيح مفهومه للشعر (علي أساس من التأكيد والمماثلة) كما يقول ، ولكن استخفاء ابن جني لا يلبث أن ينكشف بالحديث عن رولان بارت ، واستخدام مصطلحات البنيويين والتفكيكيين والأسلوبيين وأضرابهم من مفسدي التذوق الأدبي ، وأتباعهم من الناعقين في عالمنا العربي ، الزاعقين بما لا يفهمونه ولايفهمه مثقف عاقل ، علي غرار " الإشكالية " و " العدمية " و " الخفاء " و " التجلي " .

ولكن ما إن يبدأ ابن جني نقده حتي نتبين أنه إنسيّ حائر تقلت من يديه كل قواعد النقد الحديث والقديم ، ولا يستند إلي منهج يرتكز عليه ، وأنه ليس مـــن

---

(١) علمت فيما بعد أنه الأديب السعودي معيض البخيتان .

محترفي الحداثة ، ولا ممن أفرزهم كهانها ، ولا هو من أتباع النقد العربي القديم في أصوله المرعية ، وقواعده التي أرساها النقاد العظام ، بل هو هاوٍ يتنقل كالنحلة متوفزا من نهج إلي آخر ، ومن قديم إلي حديث دون تثبت أو معرفة حقيقية . ولم تقتصر مشابهته للنحلة علي التنقل السريع ، بل هو يلدغ مثلها دون أن تعقب دراسته شهدا ولا (سكرا) .

ولن أتناول في كلمتي هذه ملاحظات ابن جني علي قصيدة عبد الرحمن العشماوي ، فهي لا تعدو أن تكون هامشا جانبيا لا أثر له، ولكني سوف أتناول تتبع ابن جني لقصيدة عدنان النحوي ، وإن كنت آسف لغياب النص الكامل عني، إذ لم تنشر الصحيفة غير مقتطفات منه ، ولهذا سوف أعول علي ما أورده ابن جني منه في نقده .

إن النص يجري علي العروض العربي الأصيل ، فهو من بحر البسيط ، ووزنه مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن في كل شطر ، ووصفه بأنه (عمودي) و(تناظري) و (قياسه بالمسطرة) يوحي بوجود موقف رافض من البداية لهذا الاتجاه ، ولا يجوز للناقد (ومفروض فيه الحياد والموضوعية) أن يتناول نصا قد أعد نفسه لرفضه ، لعدم مواءمته مع ذوقه واتجاهه الأدبي ، وسوف أبين مافي أوصاف الناقد الأولية من تجاوز نقدي .

أما أن يوصف النصْ الذي يلتزم بحرا من البحور العربية بأنه (عمودي) ففيه سوء فهم لمعني عمود الشعر العربي (وكثيرا ما يكتبه أصحاب الحداثة عامود)، فعمود الشعر العربي هي مجموعة القواعد الفنية التي كان الشعراء العرب يلتزمونها منذ الجاهلية ، وهي سبعة أبواب : شرف المعني وصحته ، جزالة اللفظ واستقامته ، الإصابة في الوصف ، المقاربة في التشبيه ، التحام أجزاء النظم

والتئامها علي تخير من لذيذ الوزن ، مقاربة المستعار منه للمستعار له ، مشاكلة اللفظ للمعني وشدة اقتضائهما للقافية حتي لا منافرة بينهما .

فإذا وصفنا شعرا ما بأنه عمودي ، كان من الضروري التزامه بهذه القواعد جميعا ، أما الشعر الذي يلتزم بحرا من البحور العربية ويلتزم قافية موحدة ، فليس من الضروري أبدا أن يكون عموديا . وكثير من الشعراء الأقدمين من أمثال أبي نواس وأبي تمام وصفهم النقاد بالخروج علي عمود الشعر ، مع التزامهم الوزن والقافية .

ولأوضح باب التحام أجزاء النظم والتئامها علي تخير من لذيذ الوزن حتي لا يظن أحد أن المقصود به الالتزام بالبحور العربية وقوافيها . إن المقصود براعة سبك القصيدة ، وعدم وجود خلل في بناء أي بيت فيها ، وعيار ذلك كما يقول الإمام المرزوقي : الطبع واللسان ، فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده ، ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله ، بل استمرا فيه واستسهلاه ، بلا ملال ولا كلال ، فذاك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت ، والبيت كالكلمة تسالما لأجزائه وتقارنا .

وأما أن تكون البحور العربية (تناظرية) فأمر فيه نظر من جهتين : أما الأولي فالتناظر أو التماثل قيمة جمالية تمحوها نظريات السريالية والتجريبية ، وهذه القيمة موجودة في الطبيعة ، وفي الخلق الإنساني ، إذ كيف يمكن أن تتصور ساقا طويلة وأخري قصيرة ، ويدا رفيعة وأخري غليظة ، وعينا غائرة وأخري جاحظة ؟! وما يسمي بالشعر الحر يفتقد هذه القيمة الجمالية الكبري .

وأما الجهة الثانية فهي أن التناظر لا يعني بأي حال القياس بالمسطرة ، لكون الوحدات الصوتية داخل بحر البسيط وما هو علي شاكلته ليست واحدة ،

فمستفعلن ليست مثل فاعلن ، ووجودهما في شطر لا يعني وجودهما في الشطر المقابل علي الصورة نفسها ، فمن الممكن أن تصير مستفعلن متفعلن ، وتصير فاعلن فعلن . وصحيح أن مثل هذا الاختلاف لا ينفي وجود التناظر أو التماثل الذي هو أساس القيمة الجمالية ، ولكنه يعني عدم وجود قياس بالمسطرة .

ونحن حين نتحدث عن العمل الفني من خلال تشريحه نبدد جزءا كبيرا من تأثيره الجمالي الكلي ، فالشاعر العظيم تتماوج حالاته النفسية صعودا وهبوطا ، وشدة واسترخاء ، بحيث يطوِّع النظم في قصيدته تبعا لهذه الحالات ، وهو لا يمسك في خلال ذلك في يده بميزان ولا مسطرة ، فتلك ترَّهات العاجزين الإشكاليين الذين يعوزهم إدراك الجمال الفني ، فيصفونه بالقبح ، وهم بذلك يشبهون من يشتم التفاح فيقول له : يا أحمر الخدين !

فإذا واصلنا رحلتنا مع ابن جني وجدناه يذكر مطلع القصيدة ويبيح لنفسه أن يقسمها مقاطع ، والتقسيم في حد ذاته مغرض إذ يفترض وجود انفصام بين جزئيات القصيدة أما تسمية الأقسام بمقاطع فدلالة علي اختلاط مفاهيم المصطلحات النقدية عند ابن جني ، الذي لا يلبث - قبل أن يقول كلمة واحد في تحليل النص - أن يصدر حكما عجيبا ، وهو أن المقطع الأول وعدده ثلاثة عشر بيتا (علي شاكلة هذا البيت) أي نقد هذا ؟ وما المقاييس التي تبيح الناقد أن يصدر حكما قبل النظر والتحليل ؟! ومن الذي قال إن النقد إصدار أحكام ؟ إنها رجعة كبري بالنقد إلي الوراء ، وسنري من مجمل هذه الأحكام ثلاثة أمور واضحة وضوح الشمس للمبصرين : الأول أنها أحكام انطباعية سريعة ، والثاني أن الناقد لم يفهم النص ولم يعش في جوه ويستبطن معانيه وصوره ، والثالث أنه يفتقد الثقافة اللغوية والبلاغية والنقدية التي تتيح له إصدار الأحكام

أما مطلع القصيدة الذي نقده ابن جني فهو قول الشاعر :

أين الهزار وأين اللحن والوتر أين الشذا والندي والأيك والشجر

ونقد ابن جني بالتحديد ينحصر في قوله (يتساءل عن الهزار وهو طير حسن الصوت ، ثم يقول وأين اللحن . ولما أعوزته القافية قال وأين الوتر . يعني أن اللحن مقرون بالوتر ، فهو هنا لم يترك صوتا يطربه إلا وذكره . أما في الشطر الثاني فيذكر لنا ما يناظر الصوت الجيد ، ولا نظير له غير الطيب ومنابعه ، يقول أين الشذا والندي والأيك والشجر . فعلا كل هذا البيت مرفوع ، أي لم يتخلله جملة تخفف من حدة هذا الوله بالطبيعة . وعندما أعوزته القافية كسابقه قرن الشجر بالأيك ، وما هو الأيك وما هو الشجر ، أليسا بمعني واحد).

وأي ناقد يستحق أن ينسب إلي صناعة النقد ، ويكون مستكملا عدة البحث والنقد سوف يلاحظ لأول وهلة هذا الاستفهام المتكرر ثلاث مرات (أين) وهو يدل علي تفجع الشاعر وحسرته ولوعته بفقد صديقه ، فهو استفهام خرج من معناه الأصلي ثم إن كل ما يسأل عنه الشاعر متفجعا إنما هو في ضميره وأعماق نفسه صديقه الذي اختطفه الموت ، هو الهزار واللحن والوتر والشذا والندي والأيك والشجر ، ولا يمثل ذلك ولها بالطبيعة ، بل هو توحد الشاعر بصديقه بالطبيعة بوصفها أجمل وأنقي ما في الوجود ، فإذا تمثل صديقه كل هذه العناصر الطبيعية، فهو يخلع عليه جمالها ونقاءها وروعتها .

ويتبين لنا صدق التفجع والحسرة من توالي الأسئلة وتوالي رموز الطبيعة التي يعني بها الصديق الفقيد ، وهذا التوالي نستشعره في أعماقنا نواحا ونعيا في آن واحد ذلك هو الإحساس الكلي الذي يستثيره البيت في مطلع القصيدة . وقد عطل ابن جني في نقده هذا الإحساس إما عن تعمد بقصد إصدار الأحكام

الجائرة ، وإما عن تبلد   فإذا جئنا إلي عملية تشريح جسم البيت وجدنا عنت الناقد فوق كل تصور ، فالهزار ليس مجرد طائر حسن الصوت ، ومثل هذا القول لا ينبغي أن يصدر من ناقد يبحث وراء مدلول الكلمات ليستخرج ما فيها من قيم جمالية وإيحائية   ولو استنطق ابن جني المعاجم لوجد أن الكلمة فارسية الأصل وأن اسم الطائر كاملا (هزار دستان) ، وأن هزار بالفارسية معناها ألف ، ودستان : نغمة ، فكأن اسم الطائر (الألف نغمة)، وهو اسم من باب المبالغة والإطراء لجمال صوت هذا الطائر وتعدد نغماته ، وقد ظن صاحب تاج العروس أن داستان معناها قصة ، ففسر اسم الطائر بقوله : فكأن هذا الطائر في حسن ترنمه وطيب نغمه يتكلم بألف قصة   أرأيت يا ابن جني كيف تحلل الألفاظ المفردة لاستقصاء دلالاتها حتي تتضح إسقاطاتها علي شخص المرثي ؟

ثم تتداح رؤي الشاعر في توازن وتلازم بعد تحسره علي ضياع عبد الرحمن[1] أو الهزار أو الطائر المغرد ذي الألف نغمة ، فيتحسر علي ضياع نغمات هذا الطائر وعلي ضياع أوتاره التي كان يوقع عليها تلك الأنغام ، فأين اضطرار الشاعر إلي تلك القافية وهي جزأ لا يتجزء من الصورة الكلية التي تقوم علي ثلاثة عناصر : الطائر المغرد ، اللحن ، الوتر ، بل إن غياب عنصر من هذه العناصر يخل إخلالا شديدا بالإحساس الذي تولده الصورة

وأنتقل إلي الصورة التالية التي صاغها الشطر الثاني من البيت ، تلك الصورة التي لم يستطع ابن جني أن يدركها ، أو يحسها ، وتعامل مع ألفاظها ببلادة فظة تحقيقا للمثل الشائع (كله عند العرب صابون) ! فأقول :

إن الشاعر في غمرة تفجعه وتمثل صديقه فــــــي أجمل صور الطبيعة الحية

---

(١) هو المرحوم الدكتور عبد الرحمن رأفت الباشا المرثي في هذه القصيدة

النابضة يتصوره شذا ينفح به محبيه ، وندي يترقرق فوق الأزهار وأوراق الشجر فينضرها ويجلوها ويتسع مدلول الكلمة للجود والعطاء ، فرجل ندٍ : جواد ، وإن يده لنديةٌ بالمعروف ، وهو يتندَّي علي أصحابه ، أي يتسخَّي عليهم ، ثم تتسع رؤية الشاعر في تناغم بعد تفجعه علي ضياع عبد الرحمن ، أو الشذا والندي ، فيتحسر مرة أخري علي ضياع ما يتلازم مع الشذا والندي وهو الأيك والشجر ، وتساؤل ابن جني أليس الأيك والشجر بمعني واحد ، يدل علي أخذه الأمور بالظاهر، وليس ذلك ما يتصف به الناقد ، فالأيك لغة هو الشجر الكثير الملتف ، والشجر هو جنس الشجر بصفة عامة ، واستخدام اللفظين في هذه الصورة الفنية فيه فن بلاغي دقيق لا يدركه المتسطحون ، هذا الفن البلاغي هو إفادة الشمول مع العناية بالمقصود لذكره مرتين : مرة علي وجه الخصوص ، وأخري داخل اللفظ العام ، فقد تمثل الشاعر صديقه الفقيد عبد الرحمن أيكا . أي مجموعة من الشجر الملتف التي تبهر الناظرين بجمالها ، ثم تفجع الشاعر مرة أخري علي صديقه أو علي هذا الأيك بلفظ الشجر الذي يدخل الأيك في جنسه ، وهذه شعبة من البلاغة في باب الإطناب الذي يفيد ذكر العام بعد الخاص ، ومثله قوله تعالي في آل عمران ٨٤ (وما أوتي موسي وعيسي والنبييون من ربهم) فالآية الكريمة تخص بالذكر موسي وعيسي عليهما السلام ، ثم تذكر النبيين بعدهما ، وموسي وعيسي عليهما السلام يدخلان في جملة النبيين .

ونمضي إلي البيت الثاني فنجد ابن جني يعترض علي تضعيف الفعل (طواها) بدعوي (لو كانت بدون تضعيف لكانت أحلي) ، وهذا نقد مزاجي يصدم من يقرأه ، خاصة إذا صدر عن ناقد يتمسح بالحداثة والإشكالية ، ونقدهما يغرق في العملية التحليلية المعملية ، وقديما قالوا (زيادة المبني زيادة في المعني) ، فالتضعيف يعطي الفعل قوة وتأكيدا والفعل (طواها) ليس كلمة (في غير محلها)،

بل في محلها الصحيح تماما ، فالشاعر بإحساسه بالفجيعة وقدرة الموت الهائلة أدرك أن صديقه الذي تمثله في العناصر الحية الجميلة من الطبيعة ، والذي كان ملء السمع والبصر ، مفعما بالحيوية (وقد عبر عن ذلك الجانب بقوله " تموج ") قد اختفى في لحظة بيد قوية قادرة ، عبر عنها بذلك الفعل المضعف الذي يمثل به هزيمة الحياة أمام الموت . أما الفاء في الفعل (فنأت) بمعنى غابت تلك الرموز الجميلة من الطبيعة التي كان يتمثل فيها صديقه ، فقد عكرت مزاج ابن جني فقال (إنها غير مستحبة) ، واقترح بدلا منها واو العطف ، وهذا يدل على أن ابن جني بعيد تماما عن إدراك أسرار الجمال اللغوي ، وأن هذه الفاء في محلها تماما . وقديما كنا نحفظ قول ابن مالك في الألفية (والفاء للترتيب باتصال) ، أي أن الفاء تدل على تأخر المعطوف عن المعطوف عليه متصلا به . وهذا دورها الصحيح في هذا البيت الذي لا يغني عنها سواها ، فنأي عناصر الطبيعة أي غيابها متصل بطي الردي إياها ، والنأي يأتي في الترتيب بعد الطي أما الواو فهي لمطلق العطف .

ومثلما اقترح ابن جني الواو بدلا من الفاء قصورا منه عن إدراك أسرار اللغة - كما أوضحت - اقترح على الشاعر استخدام (أبلاها) بدلا من (طوّاها) ، وهذا اقتراح بشع ، لأن الشاعر بإحساسه المرهف أراد تصوير اختطاف صديقه ، وقد نجح الفعل (طوّاها) بتضعيفه - كما سبق أن أشرت - في تصوير قدرة الموت الهائلة التي تمثلت في الطي الذي أعقبه الاختفاء ، والفعل (أبلي) لا يعطي هذا المعنى على الإطلاق ، فقد يظل الشئ موجودا وهو بال ، كما أن البلي بهذا المعنى لن يتناسب مع النأي والاختفاء

وأود أن أنوه هنا بأساس نقدي مهم ، وهو ضرورة بعد الناقد عن ارتداء ثوب

الشاعر واقتراح شعر جديد ، فليس ذلك شأن الناقد ولا من مهمته ، بل هو غير قادر – وهو في موقفه النقدي – أن يكون مبدعا .

أما أن اقتراحه يؤدي إلي (أن تسلس الطبيعة (أخشي أن تصير به إسهالا) وينفي التكلف والجلبة وتسلم من صراخ طوأها) فهو من قبيل التباهي باللغو وما أسميه (العبث النقدي) .

ويقفز ابن جني إلي البيت الخامس لينقده تاركا البيتين الثالث والرابع ، ليصم نقده – بما لا يدع مجالا للشك – بالارتجال والتعنت والرغبة في البهرجة ، لأن النقد الأدبي الصحيح استبطان النص ، ورصد تموجاته النفسية ، وتحليل دقيق يستند إلي علم وذوق ، لا يؤول فيه الناقد إلي مزاج شخصي وانطباع ذاتي سريع ، ولماذا يخفي ابن جني – حتي في انطباعه الذاتي السريع – إعجابه ببعض أبيات المقطع الأول من القصيدة كما أسماه ؟

هل لأنه ورط نفسه منذ البداية بإعلان عدائه للنص وحكمه عليه قبل تحليله ؟!

وماذا في البيت الخامس من آراء ابن جني النقدية أو (النكتية) لا فرق ؟! إنه يري في قول الشاعر

وكم رحلت إلي أفياء حانية : زكا الجهاد بهاوالصبر والذكر

اختلاطا وتضاربا ، وقد ظن – وهما منه – وجود تناقض بين حنوالأفياء وقسوة الجهاد والصبر ، والناقد هنا – لحاجة في نفسه – يقطع البيت عما بعده إذ يقول الشاعر :

وكم رحلت علي شوق تكابده : فرق منك علي أشواكه السفر

أما الأفياء الحانية الظليلة التي رحل إليها سعيد مهي البلاد التي عاش في كنفها عزيز الجانب ، وفي ذكر الشاعر للحنو دلالة علي أن الفقيد لقي في هذه البلاد ماعوضه عن قسوة الغربة وفراق الأهل ومن الطبيعي أنه في تلك البلاد التي شد رحاله إليها كان يجاهد بعلمه وقلمه صابرا علي مايلقي من بأساء الغربة ولأواء فراق الأهل والأحباب ورفاق الصبا والشباب ، ولكن هذا الجهاد كان مصدر سعادة للفقيد ولم يكن موضع سخط ، لأنه أثمر ودنت قطافه ، بدليل قول الشاعر (زكا) ، فأين التناقض في هذا البيت لمن له بصر بالعربية وتذوق للشعر؟! ولماذا لم يربط الناقد بين هذا البيت والذي يليه الذي يلح فيه الشاعر علي معني اغتراب الفقيد عن وطنه وأهله متحملا العناء الذي يشبه إبر الشوك .

إن ابن جني يقفز إلي البيت السابع فيما يسميه المقطع الأول ، فيظهر سخطه علي التقطيع الموسيقي فيه ، أو هو مايسمي في الحقيقة بالتوازن ، فكل شطر مقسم إلي فقرتين متساويتين من الناحية الصوتية ، ويسوء ابن جني تمام التوازن في الشطر الأول (عزم علي مرض / صبر علي محن) بوجود مرفوع وحرف جر ومجرور ، وهو يجعل البيت كله من هذا القبيل ، وذلك ليس صحيحا كما نري في قوله (بلوي علي وطني يمضي بك القدر) ، ولو أن الناقد الهمام كان صاحب باع في البنيوية لوجد في هذه الجمل القصيرة التي اتفقت اسميتها في ثلاث وجاءت الرابعة فعلية مجالا خصيبا لعدد من الدلالات الفنية .

ويصمت ابن جني صمتا مطبقا عن الأبيات الستة الباقية في هذا المقطع كما سماه ، وليس لهذا الصمت معني غير كونها جيدة ، وابن جني قد أخذ علي عاتقه ألا يدلنا علي مواضع الجمال في هذا النص ، بل علي مايتوهم قبحه لعدم إدراكه قيمته الفنية . ثم ينتقل إلي المقطع الثاني الذي لم أقرأه في الصحيفة ،

وذكر أنه يتكون من خمسة أبيات ، تقد البيت الثاني منها فلم يذكر غير شطر واحد وهو (أنوار فتيانها نور الشيوخ بهم) ، وفهم منه أن شبابهم مثل شيوخهم في الاتزان والوقار ، وادعي أن هذا المعني مباشر ، وابن جني يريد أن يلزم قراءه بفهم سقيم متسطح للشطر . والشاعر باستعارة النور للشباب والشيوخ يجعل من أمر واحد معنيين متقابلين ، فأنوار الفتيان توحي بالحيوية والنشاط وسرعة الحركة ، بينما نور الشيوخ يتسم بعمق التفكير ورجاحة الرأي . ومع تقابل النورين حدث اتحاد بينهما بحيث ضمت صفات نور الشيوخ إلي صفات نور الشباب . فما المباشرة هنا ؟ هل يطلب ابن جني معني شديد الغموض لعدم نضجه في نفس قائله حتي يصفه بالعمق والبعد عن المباشرة ؟!

ثم يأتي الناقد إلي البيت الخامس الأخير في هذا المقطع ، وهو قول الشاعر :

جاد البيان علي ماسطرت من درر : ومن سجاياك شمت بينها الدرر

هنا يقف ابن جني عند لفظ (الدرر) ، وما لا يعجبه فيها تكرارها ، وهذا التكرار لا ينبغي أن يزعج ناقدا يمت إلي (الإشكالية) بصلة ما ولو ظاهرية ، فالإشكاليون قادرون علي استخراج دلالات كثيرة يؤدي إليها تكرار هذه الكلمة ، لو أرادوا أما إذا احتكمنا إلي المقاييس النقدية العربية التي لا يمت إليها ابن جني بأي سبب ، فسنجد أن الدرر الأولي قد عني بها الشاعر آثار الفقيد الأدبية من دراسات وبحوث ، وقد عبر عن نفاستها بهذه الاستعارة ، كما عبر عن خلودها وبقائها بعد رحيله أيضا . فالدر هو الدر ، تزيد قيمته علي الأيام ، واستعارة الشاعر له موفقة إلي حد بعيد ، لأن الدر – إلي جانب نفاسته – يكون مكنونا في صدفته ، ويتعب الغواص تعبا شديدا في الحصول عليه من أعماق البحار ، وذلك يغلي من قيمته وهو لا يكون مختلطا بشوائب وصخور كالذهب والماس اللذين

يستخرجان من باطن الأرض ، ويمكن أن نسترسل طويلا في تعداد صفات الدر التي ألحقها الشاعر بتراث النقد وبأخلاقه حين استعار لهما تلك اللفظة فلفظة الدر الثانية إذن هي أخلاق الفقيد الرضية التي كانت لنفاستها في هذا الزمان كالدرر الثمينة المشرقة ، ويسمي البلاغيون ذلك جناسا تاما لاتحاد الكلمة واختلاف المعني، والجناس لون طريف من ألوان البديع يزداد جمالا كلما بعد عن التكلف والاستكراه ، وواضح أن الكلمتين هنا في موضعهما تماما ، وأستغرب قول ابن جني إن الشاعر قد اضطرته القافية إلي تكرار الكلمة ، ألم يكن في وسعه الاستغناء عن درر الأولي وهي ليست قافية ؟! أي نقد تجريحي تجريمي هذا الذي يسوقه ابن جني إلي القراء ؟! ولو لجأ ابن جني إلي أي كتاب في البلاغة العربية ليعرف شيئا ما عن هذا اللون من النشاط الفكري لأسلافنا العرب لأدرك أن في هذا البيت لونا بلاغيا طريفا بتكرار لفظ الدرر الذي أزعجه ، وهو مايسمي برد العجز علي الصدر ، ولن أبين له هنا قيمته الجمالية ، بل عليه أن يعرفها بنفسه من كتب البلاغة ، لتكون بين عدده التي يتقوّي بها علي مواجهة النقد ، فمن الظلم لابن جني الحقيقي الذي شرح ديوان المتنبي ، وكتب في سر صناعة الإعراب وفي الخصائص اللغوية ، وكانت له التفاتاته الرائعة في أسرار اللغة وجمال بلاغتها أن ينتحل اسمه من هو خلو من كل ما كان يملكه ابن جني .

ثم يأتي الناقد إلي مايسميه بالمقطع الأخير في القصيدة ، وهو - كما يقول - يتألف من اثني عشر بيتا ، فينقد أول هذه الأبيات وهو قول الشاعر :

علي ضفافك يا بسفور رابية : حنت وأوفت وأوفي عندها القدر

ويقول الناقد فيه (الشطر الأول كلام عادي ، لكن الشطر الثاني هو الباقعة) ، وهنا يزداد وضوحا انكشاف ابن جني وتواضع معرفته باللغة ، فالباقعة الرجل

الداهية ، والذكي العارف الذي لا يفوته شئ ، والطائر الذكي الحذر الذي لا يرد المشارب خوف أن يصاد ، فكيف يستخدم هذه الكلمة بمعني (الواقعة) أو (الكارثة) إذ حشد لتفسيرها كل ما أمكن لهجاء الشاعر ابتداء من وصفه بضيق العطن ، وانتهاء بإخراجه من زمرة الشعراء وحشره في (النظامين من أهل الهوي العمودي) ! ووقع ابن جني مرة أخري في خطأ نقدي قاتل حين ارتدي لباس الشاعر فأراد أن يستبدل بقول الشاعر (حنت وأوفت وأوفي عندها القدر) (ضمت عبير النقا فاستله القدر) . وماصاغه الناقد لغو يثبت به بعده عن الشعر وعن النقد علي السواء ، والعجيب أنه ينحي باللائمة علي الشاعر لاستخدامه القدر في القافية ثلاث مرات (فيما يسميه العلماء إيطاء ، مع إباحتهم له بعد عدد من الأبيات ، وهو أمر لا يستبين لي لعدم وجود النص كاملا أمامي) ، ولا يلبث هو أن يستخدمه دون تغيير !! فكأنه لم يستطع أن يعالج أهم ما ادعي فيه علي الشاعر الخطأ في هذا البيت .

فماذا بقي من النقد إذن ؟ قول الشاعر (حنت وأوفت وأوفي) ، وهنا نأخذ بيد الناقد ابن جني لنحيطه بما لم يستطع عليه صبرا ، إنه بعيد تماما عن إدراك أسرار اللغة ، غير قادر علي تذوق الألفاظ بمدلولاتها التي يفيض بها وجدان الشاعر ، فهو في هذا البيت يتحدث عن وفاة صديقه في تركيا في أثناء قضائه الصيف فيها ، فعبر عن تلك الحقيقة تعبيرا شعريا رائعا بقوله إن رابية علي ضفاف البسفور قد حنت وأوفت . أما الحنين فمن معانيه الشوق وشدة البكاء ، فإذا كانت البقعة التي قضي فيها الصديق نحبه قد حنت ، فالشاعر يعني : اشتد بكاؤها ، ويمكن للناقد توجيهها توجيها آخر إذا أخذ معني الشوق ، فليس المقصود عندئذ حنين الرابية بمعني شوقها ، بل شوق من ضمته تلك الرابية إلي وطنه وأهله وهو الفقيد ، وهذا مجاز مرسل علاقته المحلية ، ومثله كثير في القرآن الكريم

كقوله تعالي (واسأل القرية التي كنا فيها) والمقصود أهل القرية ، وقوله (فليدع ناديه) والمقصود قومه .

أما الفعل أوفي فله مدلولات كثيرة ، وفي رأيي أن الشاعر جانس باستخدامه هذا الفعل مرتين بمعنيين مختلفين ، وليس كما زعم ابن جني خطأ . فإذا مضينا مع التوجيه الأول وهو أن الرابية قد حنت أي بكت بكاء شديداً بقضاء الفقيد نحبه فيها ، فيكون الفعل (أوفت) بمعني أنها لم تغدر به ، فوفي وأوفي بمعني لم يغدر ، فهي إذن ببكائها قد وفت له إذ عرفت حقه وقدره .

وإذا مضينا مع التوجيه الثاني وهو أن الفقيد الذي قضي نحبه في تلك البقعة قد اشتاق إلي موطنه وأهله ، فيكون معني (أوفي) منسوبا إليه أنه قد أتم رسالته في هذه الحياة الدنيا ، ومن معاني أوفي أتم . أما (أوفي) الثانية فليس لها إلا معني واحد – في رأيي – يختلف عن المعنيين الآخرين للفعل نفسه ، وهو أن الموت (القدر) قد أشرف علي تلك الرابية ، وذلك معني أصيل من معاني (أوفي) فأين بعد ذلك كله نقد ابن جني الذي يأخذ بظاهر الظاهر ، بمزاج غير مستريح ، وفهم لا يعيش مع النص ويعجز عن إدراك القيمة الجمالية للغة لفظا وتركيبا

أما (عبير النقا) التي ابتدعها ابن جني فهي تصلح بتأويل بعيد لأرض صحراوية، ولا تصلح لضفاف البسفور ، فالنقا القطعة من الرمل ، وعبيرها يكشف عن ارتباط نفسي بها ، ولكنها في الحقيقة لا يفوح منها أي عبير ، وأحمد الله – باسم القراء – علي أنه لم يرزق ابن جني موهبة الشعر حتي لا يتحفنا بمثل (عبير النقا) ، كما أن (ضمت) توحي باستقرار الفقيد في تلك الرابية ، وهو أمر غير صحيح فيما أعلم ، كما أن (استلت) توحي بأن الموت انتزع الفقيد من تلك الأرض بعد استقراره فيها ، وذلك كله بعيد تماما عن تصوير الموقف الذي نجح

الشاعر النحوي في التعبير عنه - كما سبق أن بينت .

وقبل أن يختم ابن جني مقالته تذكر أن النقد الذي ساقه إلي القراء لم يكن غير تهجم وتجريح ، فأراد أن يعدل الميزان ، ويظهر إعجابه لأول مرة بشئ ما في هذه القصيدة ، فأتني علي أربعة أبيات ونصف بيت فيها . وهذا الإعجاب لا يرتكز علي أي أساس نقدي ، مثله في ذلك مثل عدم الإعجاب ، بل هي أحكام انطباعية متسرعة تطابق ما كنا نأخذه علي بعض القدماء الذين كانوا يقدمون الشاعر لإعجابهم ببيت أو نصف بيت له ، وقد حصرت أحكام ابن جني النقدية التي بني عليها إعجابه فلم تخرج عن هذه الأقوال التي تدعو إلي السخرية . (فهذا معني مدهش وتوفيق حسن) ، (وهذا وأيم الله بيت جيد سواء في سبكه(صياغته) أو في مضمونه) ، (وهذا أيضا رائع وفيه ما فيه من الحنين واللوعة الشئ الكثير). (وهذا لا يقل عن سابقه طبعا وتأثرا إلي ما نهاية).

فإذا كانت هذه الأحكام الساذجة غير المعللة هي قصاراك يا ابن جني ، فأسألك الرحمة بالنقد وأن تبحث لك عن بضاعة أخري غيره .

ولم يشأ ابن جني أن يجعل إعجابه بالأبيات الأربعة ونصف البيت خالصا ، فقد توقف عند قول الشاعر :

جئني مضيت وخلفت الديار بها : حيري من الوجد يطويها ويعتصر

فألقي سؤالا ساذجا مستنكرا فيه أن يطويها الوجد ويعتصرها ، لأن المعني سيكون باردا ، لماذا ؟ الجواب في بطن الناقد وكفي ، وهو يريد - علي تأويل بعيد - أن يجعل النهر (لا أدري وجوده في أي بيت) هو الذي يطوي الديار ويعتصرها ، وما الذي يجعل السياق - علي هذا المعني - رائع التماسك كما يقول ابن جني ؟

الجواب أيضا عنده ، وهو وحده الذي يجلس علي منصة قضاء النقد ليقول هذا حسن وذاك ردئ ، ولا تسألوني عن الأسباب صحيح إن صلتي باللغة والبلاغة والنقد القديم والحديث وعلم النفس والجمال ، وبكل وسائل النقد تكاد تكون مقطوعة ، ولا أعرف إلا بعض ظواهر شكلية و (إشكالية) ، ولكن أليس ذلك من حقي ؟ ألست ابن جني ، فأحكامي هي أحكام القضاء ؟! ولا أدري علي من ينزلها ابن جني في المرة القادمة ، لكني أعده أن أكون من المنتظرين .

ولك الله أيها النقد ، ولكم الله أيها الشعراء .

الفصل السادس

شعر أحمد السقاف وقضايا النضال القومى

شهدت الكويت فى أشعارها تيارات أدبية متعددة اختلفت فى منحاها تقليدا وتجديدا ، وتأثرت بحركة الشعر العربى الحديث فى أقطاره التى سبقت فى مضمار النهضة واليقظة الفكرية

وقد بدأت فيها الحركة الشعرية متسقة مع بدايات شعر النهضة الحديثة فظهر فيها الاتجاه التقليدى المحافظ على القصيدة التراثية بكل مقوماتها الفكرية والفنية . ولعل شعر عبد الجليل الطباطبائى الذى عاش فيما بين عامى ١٧٧٦و١٨٥٣ وكان وافدا من العراق مقيما بالكويت ، يمثل هذا الاتجاه بموضوعاته ومعانيه وصوره التعبيرية واستيحائه أشعار الأقدمين .

ولا شك أن التطور فى نواحيه المختلفة الذى شهدته الكويت فى تاريخها الحديث ، وما أصاب مجتمعها من نقلة حضارية واسعة بسبب تدفق الثروة من باطن ثراها وتغييرها نمط الحياة فيها ، قد ترك آثارا بعيدة المدى فى حياتها الفكرية ، واتسع الأدب بأشكاله التعبيرية المختلفة لظواهر هذا التطور ، فرأينا بعض الشعراء يعبرون عن إيقاع القضايا السياسية والقومية بدءا من خالد الفرج ثم صقر الشبيب ومحمود شوقى الأيوبى وعبد الله سنان ، ورأينا آخرين يصورون المشكلات الاجتماعية التى نجمت فى وطنهم فى خلال حركة التطور الاجتماعى التى حدثت فيه ، وما صاحبها من شحوب بعض العادات والقيم وازدهار أخرى ولعل أهم شعراء هذا الاتجاه على السبتى ، كذلك اتجه شعراء آخرون إلى أنفسهم يستبطنون مشكلاتهم الذاتية ويعكفون على قضاياهم الخاصة ونجوى ضمائرهم ، ولعل أبرز شعراء هذا الاتجاه فيمن قرأنا لهم أحمد العدوانى وعبد المحسن الرشيد وفهد العسكر وعبد الله زكريا الأنصارى

وقد ظفر الشعر الكويتى وبعض الشعراء ممن ذكرناهم بدراسات جادة أو بقدر

لابأس به من التعريف كما تتمثل فى أدباء الكويت فى قرنين لخالد الزيد ومعجم أدباء وشعراء الكويت ليوسف السالم والشعر الكويتى الحديث لعواطف الصباح ، والقضية العربية فى الشعر الكويتى لخليفة الوقيان وما كتبته نورية الرومى عن فهد العسكر ومحمود شوقى الأيوبى ، وما كتبه عبد الله زكريا الأنصارى عن صقر الشبيب وفلسفته فى الحياة ، وما كتبه الدكتور إبراهيم عبد الرحمن فى مواضع عدة ، وما كتبه خالد الزيد عن خالد الفرج . ثم نجد دراسات عن الشعر فى الكويت ضمن دراسات شاملة عن أدب الخليج العربى كما تتمثل فى كتاب نورية الرومى (الحركة الشعرية فى الخليج العربى) وكتابى الدكتور عبد الله المبارك وماهر حسن فهمى

وحين طُلب إلى الاشتراك فى أسبوع الأدب الكويتى اخترت شاعرا لم يظفر بدراسات كثيرة حوله على الرغم من امتداد عطائه الشعرى – حسب ما تنبئنا مجموعته الشعرية الكاملة - سبعة وأربعين عاما . فأولى قصائد المجموعة كانت فى عام ١٩٤١ وقت أن كان الشاعر طالبا يتلقى العلم فى بغداد وأخرها ما كتبه فى عام ١٩٨٨ عند صدور المجموعة ولا شك أن عطاءه متصل حتى الآن .

وتغيب عنى حياة أحمد السقاف غيابا كاملا إذ لم تسعفنى المصادر الموجودة بين يدى ، بل خلت مجموعة شعره من تعريف به يسهل على الباحث مهمة مصاحبته فى خلال رحلته الشعرية الطويلة . فلا مفر إذن من محاولة استنطاق شعره ، عسى أن يشى ببعض ملامحه الفكرية . لقد درس الشاعر فى العراق ولا أدرى المرحلة التى وصل إليها فى دراسته ، ولاشك أنه ارتبط بالعراق ارتباط العاشق لأيام صباه الباكر ، وظلت بغداد تمثل له ذكريات حبيبة إلى نفسه . وواضح أيضا أن الشاعر كان له إسهام قوى فى النشاط الثقافى بوطنه وفى العالم العربى . فقد كان وجها كويتيا أصيلافى كل مهرجانات الشعر فى العراق والمغرب والجزائر وليبيا ومصر وتونس ، كما أوفد إلى اليمن فى مهمة رسمية ، وهو إلى جانب عطائه الشعرى كاتب مبدع فى وصف رحلاته وذكرياته كما نجد فى كتابه (حكايات من الوطن العربى الكبير) وكتابه (أنا عائد من جنوب الجزيرة العربية)

ومحقق لغوى كما نرى فى كتاب (المقتضب فى معرفة لغة العرب) ومؤرخ سياسي كما نتمثل فى كتابيه (فى العروبة والقومية) و(تطور الوعى القومى فى الكويت) ومؤرخ للعقائد كما يدلنا على ذلك كتابه (العنصرية الصهيونية فى التوراة) .

بيد أن الذى يعنينا من أحمد السقاف شعره الذى يعبر عن قضايا النضال القومى وهو أبرز ما يلفت نظر الباحث فى مجموعته الشعرية . فهذا الاتجاه يمثل ثلثي قصائد آثاره الكاملة ، بل إن غزلياته لاتخلو من رمز للوطن العربى فى مجده التليد أو محنته الحاضرة .إن الكويت لاتمثل عند أحمد السقاف غير ملمح واحد فى قسمات أمته العربية التى تعيش فى عقله ووجدانه وهو يناجيها متغزلا فيقول

حملتُك فى القلب أجمل طفله

وخفت عليك الدجى والذئاب

وعَمَدْت سيفى بعزم المهلب

وكنتُ الصبور وكنتُ المعذَّب

وما قيمة الحب لولا العذاب

فمنزلة العشق ليست بسهله

ونراه يتعبد فى محرابها فيقول

معبودتى هى أستريح بذكرها أنىٌ مشيت

غالبتُ ما فى النفس من وَلَه ولكنى انثنيت

وبحثت عن شبه يقاسمها الجمال وما اهتديت

ولكن السقاف دائم التوجه إلى أمته العربية بكل ما يحمل فى جنباته من هوى لها وإشفاق عليها ورغبة فى ثورتها على ما آلت إليه من تشتت وضياع فى كل موقع يقول

ثُورى على العدوان ثورى وتقحمى لهب السعير

ثورى فقد كَلَّ النداءُ وهزَّ سكان القبور

ثورى فلستِ من السوام ولست فاقدة الشعور

لايخدعنْك ما يقُال عن الحمائم والصقـــــور

أنتِ البطولةُ إن أردتِ وأنت منجبـــة النسور

ثم يعدد الشاعر جراحات الأمة العربية فيقول :

مضت السنون وأنت لاهية ، بمختلف القشور

والقدس جارية تطأطئ تحت أقدام المغـــــير

* * *

يا أمتى لبنانُ يبحث فى الشــــتات عن النصير

يُهدي إلى الجولان ما يهدَى الأسيرُ إلى الأســـير

وواضح من قصائد كثيرة لأحمد السقاف أن أشد ما كان يمضُه تفرق العرب واختلاف كلمتهم يقول :

تَشَتتوا قبل أن تُروَى صوارمُهم * والنصر ينفـر من قوم مشوْا بَدَدَا

* * *

يا منشدَ الشعر والأخطار محدقة * وكـــل رأس يريـــد الحـــلَّ منـفردا

تلك الزعامات قد بارت تجارتهُا * وســـوقُها منـــذ رُبْــع القرن قد كسـدا

* * *

إلى متى الخُلْفُ فالأطماع سافرة * قرب الشواطئ فانظر بعض ما احتشـدا

وهولايفتأ يجأر بشعره ناعيا على أمته فرقتها فى وجه أعدائها ، يقول وقد تخضبت كلماته بالألم والشجن :

بنى العروبة مات الحسُّ وانتحرت * كل المعانى وأنرى بالـــدم البَدنُ

أيُصلبُ الحق والدنيا تشـــاهده * وتُسلبُ الأرض والسكان والسكَن

ونحن نرصد أحقادا مـــــدمّرةً * وفى القضية لاعيـــــن ولاأذن

فجيعةُ تطحن الأحرار فى وطـــن * بنـوه فيه حـيارى مـــالهم ثمـن

وكانت القضايا القومية المصيرية مجالا رحبا لشاعرية أحمد السقاف التى بدأت وهى تفتح أكمامها فى الأربعينات بالغزل الرقيق كما تتمثل فى قصائده : يا ظالمى وريم وتعويذه وصلاة ورسالة وغيرها ، فلم تلبث فى هذه المرحلة الباكرة نفسها أن فجعت بقرار تقسيم فلسطين في عام ١٩٤٧ فاهتز ربيع أحمد السقاف ونفض من

يده لزاهير الغزل ليكتوى بشواظ الغضب قائلا :

ياحُماة السلام منى سلامٌ * محرق كالشواظ غضبان ناقم

ليس عدلا أن يشنق العدل فى القدس وأن تستبـــاح فيه المحارم

ليس عدلا أن تتجـــزوا حلْمَ صهيون وصهيونُ فاقد الرشد واهـم

ليس عدلا أن تملأوا الأرض بالرُّعْب وأن تقلبوا الحيــــاة مأتـم

جلَّ مـا تطلبون يا أيهـــا القومُ وهيهـــات أن تُضام الأكـارم

أقســـــم العُربُ أن تصان فلسطين وألا يــروعَها أىُ قاســـم

ولكن هذا القسم الذى أعلنه السقاف لم يَصُن الأرض ولا الحق فبدأ السقاف فى شعره يعيش مأساة تلو أخرى مما أصاب فلسطين الشهيدة ، فنراه فى عام ١٩٤٨ يبكى منبحة دير ياسين بعد أن توالت المحن على مدن قبلها :

يا ساكبَ الدمع آلاما وأحزانا * أضرمتَ فى القلب والأحشاء نيرانا

قل لى بربك هل فارقتها لهبا * وهل غدت لبنى صهيونَ ميدانـــا

وكيف خَلّفْتَ حيفا بعد نكبتها * وهل مررت على عكا وبيْسانــــا

وبير ياسينَ حَدِّث عن فجيعتها * فـــفى فجيعتـــها بعثٌ لموتانــــا

ونراه فى الخمسينات يهاجم أمريكا وسياستها المنحازة إلى إسرائيل وتأثرها ببهتان عجوز إسرائيل جولدا مائير

عجوز تجيد صنوف الخداع لتُخفى من أمرها ما اشتهر

رآها ابن جـــوريون طوعَ البنان فقلّدَها الوِزْر لما وزرْ

وفى عام ١٩٦٦ يتفجع السقاف على ضحايا الصهيونية فى قرية السموع مستثيرا نخوة العرب قائلا :

بنى قومى فوا خجلَ القوافى * وآه إن تمكنت الصــــدوعُ

أيظلمنا اليهود ونحن قـوم * أصولهم كما تبغى الفـــروع

وتاريخ اليهود يفيض لؤمـا * وتمـلأه المهـانة والخنـــوع

فلا خُلُق يحث على المـعالى * وليس لهم إلى مجـد نزوع

عبيدَ المال ما عبدوا سـواه * له تسبيحهم وله الركـــوع

وأورثت دراهمُ من بعيـــد * لجالهم لرنتـــها خشـوع

ونلاحظ فى موقف السقاف من القضية الفلسطينية أنه لايتحدث عن اللاجئين يستدر العطف عليهم والرثاء لهم ، ولكنه يشير إليهم دائما بوصفهم ثائرين يأبوْن الذل والهوان ، فهو يقول :

فاهتفى أمتى فقد طلع الفجر وثارت تلك الخيـــــام الشقيه

وأبى اللاجئ الغريبُ حياةً ملؤها الذل فى بلاد قصيـه

فتصدّى للغاصبين ولم يخش انتقام العصـــابة البربريـــة

فهو فى مسمع الزمان هتاف رددته كلُّ النفوس الأبيـه

رغم أنف الطغاة تحيا فلسطين وعاش الرشـاش والبندقيـه

ويظل السقاف متابعا بكل مشاعره وصدق قوميته قضية العرب الكبرى فى الثمانينات فيهاجم الرئيس الأمريكى كارتر لانحيازه لإسرائيل محذرا إياه بقوله :

ولاتحسبن سكوت الشعوب * خضوعا لما شئت فالصمت أخـطر

فكم من سكوت له ثـورة * وهـول رهيب إذا ما تفجـر

وكأنى بالسقاف كان يتنبأ بثورة الحجارة فى حديثه إلى كارتر أذ لم تمض إلاسنوات قلائل حتى تفجرت أرض فلسطين بالثورة العارمة ، ولهذا يوجه السقاف إلى الرئيس ريجان رسالة يقول فيها :

نم فى سريرك فى البيت الأنيق ودع * مأساتنا فضمير الشعب يقـظان

وانظر تجد فتيةً هبت عواصفهم * والظلــم يسحقه بالبذل فتيان

تزوّدوا بإبـاء من عروبتهـم * وفى القلوب بنيل النـصر إيمـان

والبطش مهما تمادى فهو منهزم * وكيف يُخْمد بعد البطش بركـان !

وهو يمجد أطفال الحجارة بما هم جديرون به هاتفا :

كفروا بالسكوت واستعذبـوا الموت وأعطـوه ليله ونهـاره

ورموا خلفهم شعارات قوم * لم يروا فى الكفاح إلا شعـاره

أخرجونا من القنوط وأنسى * ما نلاقى احتقارُ أهل الحقاره

ومثلما عاش أحمد السقاف بشعره فى خضم القضية الفلسطينية بكل ذرة فى كيانه على مدى عمره الشعرى، عاش كذلك فى أتون الجزائر منذ اندلاع ثورتها فكتب فى عام ١٩٥٦ قصيدته (إلى جبل أوراس) وكتب فى عام ١٩٦١

قصيدة (اقتلوهم) بمناسبة زيارة الجنرال ديجول للجزائر وتظاهر الجزائريين مطالبين بالاستقلال وقتل الجنود الفرنسيين للمئات من أبناء الشعب وكانت الفرنسيات يشجعن الجنود على المزيد من قتل الأبرياء ، ومما يلفت نظر الباحث أن السقاف كتب هذه القصيدة على نظام شعر التفعيلة لأول مرة ولم يتخل عن نظام خاص للقافية فى كل مقطع منها ، يقول :

اقتلوهم هكذا كنتن تأمرن العساكر

وفقدتن الضمائر

وتجردتن من كل المشاعر

وولغتن الدماء

ياضباعا كشرت أنيابها للمدنيه

ياحثالات ولكن أجنبية

نحن للموت ولسنا للدنية

يانساء الجبناء

وتغنى للجزائر حين وقعت وثيقة استقلالها فى عام ١٩٦٢ بقصيدته (قبلة إلى أوراس) وخاض السقاف بشعره معركة بور سعيد عام ٥٦ ، يقول عن أبطالها :

عصفوا بأحلام الغزاة وحطموا صلف الحقود

ماكان يعرف إيدن أن التسلط لن يعود

ماذا أفادته فرنسا أو أفاد من اليهود

حصد الهزيمة مثلما حصدوا ومزقه الشرود

وثوى بمزبلة الهوان ولفه المنفى البعيد

وجاهد السقاف بشعره فى معركة ٦٧ فمسح على جراح الهزيمة وتوجه إلى عبد الناصر يقوى من عزيمته قائلا :

يا قائد العرب إن العرب قد نفرت * إلى القتال تلبّى القدس والحرما

فارفع لواءك منصورا فما عقمت * عروبة أنجبت عمراً ومعتصما

وسر بها نحو مجد هزّه خَوَر * فظن بعض الأعادى أنه انهدما

حَسْب الفجيعة صبر غير محتمل * قلوبنا منه تشكو الحزن والألما

وفى النفوس براكين مدمـــــرة * إن تنطلق تزرع الأهوال والنقمـا

فأنت فى كل يوم باعث أمـــلا * وأنت فى كل يوم شـاحذ هممـا

ومن اللافت للنظر فى ديوان السقاف خلوُّه من الشعر فى عام العبور العظيم عام ١٩٧٣ وإن كان قد أشار إليه فى عام ١٩٧٧ فى قصيدته (يا أمتى) قائلا لها:

حاشاك تجترين رغم النصر معركة العبور

والسقاف يعبر بشعره فى كل أدوار حياته عن حبه العظيم لمصر منذ زارها فى عام ١٩٥٣ ووصفها بقوله :

بلادٌ تدل بمجد طريفٍ * وتسبى بساحاتها العامره

وتزهو بكل منيف البنـاء * يتيه من الأعصر الغـابرة

وكم ذا بمصر مـن المدهشـات تجيش بها الأنفس الشاعره

ويكفيك منـها سجايـا الكرام بنيـهـا المهذبة الساحـــره

لسانهم الشهد عند الحديث تساموْا عن اللفظة النافره

وكم فيهمُ من قوى البيان مواهبـــــه فى العـــلا زاخـره

وكم فيهم من قوى الجنان مواقفه للعـــــدا قاهره

ونراه يوجه قصيدة إلى مؤتمر قمة بغداد عام ١٩٧٨ الذى جمدَّ عضوية مصر فى جامعة الدول العربية عبرّ فيها عن ألمه وفجيعته باتخاذ هذا القرار قائلا :

ونحن سلكنا دروب الخلاف * وكنا لأحلامه مطمعا

وكنا كمن سار فى بلقـــع * فتاه وضيَّع ماضيًّا

وفى العام نفسه جلجل صوت الشاعر أحمد السقاف وهو فى ليبيا يحيي ثورة أول سبتمبر، فكان جريئا مقداما فى تغنيه بصوت الحق قائلا :

أصـوات العُزلة لاترهـب

وغباء القلــة لايغضـــب

والوعى له درب مُتعْــب

لكن الأمة لاتُجــــدب ياثورة أول سبتمبر

ماغدرت مصر ولاخـانت

وقناة الثورة ما لانـــت

وستبقى مصر كما كانت

درعا للعُرب وإن عانــت

ياثورة أول سبتمبر

إن شعر أحمد السقاف القومى لايكاد يفلت التعبير عن كل القضايا العربية وصور النضال فيها،ففى عام ١٩٦٨ حين طالب شاه إيران بضم البحرين ، انطلق شعر السقاف يرد على هذه الدعوى قائلا :

ياخليج الأباة أنت خليج العُرب سميت مـن قديم الزمـان

والثغور التى تزينك أزهى * من ثغور تزين أى مكـــان

كيف تنساك أمة أنت منها * كالجناح اليمين فى العقبان

وتناصرت القوافى حين شبت نار الوغى بين العراق وإيران فنراها تقطر حزنا لموقف بعض الدول العربية المناصرة لإيران ، يقول :

العفو يابغداد إن تنكر الشقيق

وأغمض العينـــين فى جحــــود

وأنكـــر الوحــــدة والإخــــاء

واختار فى الهيجاء خــندق العدا

فالعرب يابغداد تعـــرف الطريق

وتكشف التخــريب والبنــــاء

والخطـب التى يمجهــا السمـــاع

فكم شبعنـــا خطبا هى الوبـــاء

مثقلةً بالكذب والتزييف والخداع

نعصرها فيصـــــرخ الهــزال

ويخجل السائل و الســـــؤال

ويضـــحك العدو والصـــديق

ونرى هذه القوافى تهتز طربا كلما أحرز العراق انتصارا على عدوه الفارسى كما

نرى فى قصيدته (أم الرصاص) يقول :

أم الرصاص رصاص مزقت همجاً * سعت بحمق إلى فخ لهـا نصبا
توهمت أن فيها النصر منتظر * وما درت أن فيـها فيلقا لجبـا
والقاو والشط والأهوار أجمعها * نار أحالت جيوش الطامعين هبا
فيالق المجد طوفان متى زحفت * وإن أغارت تجد من بأسها العجبا

ويطول بنا القول إن مضينا نرصد قضايا النضال القومى فى شعر أحمد السقاف وهو يصدر فيها جميعا عن حس قومى أصيل وعن نبع صاف من العروبة يرى فى الأمس مجدا مؤثلا يتمنى أن يصله بحاضر مجيد تزول منه كل أسبا الفرقة والتنازع ، ويخلص فيه القادة لشعوبهم وآمالها ويحققون لها القوة ...عة فهى وحدها كفيلة برد الاعتداء .

والاتجاهات الفنية التى توجه شعر أحمد السقاف ليست بعيدة عن اتجاهه القومى فى المضمون فهو موصول فى إطاره الشعرى بالتراث من حيث التزامه بالبحور العربية ووحدة القافية أو بنظام لها كان له سبيل فى الموروث الشعرى ، وهو يرفض تيارات التغريب الوافدة على الشعر العربى الحديث عن اقتناع إذ يقول:

تكافح بالأصالة كل يوم * لسانا غازيا وقحا غريبا

وكذلك فى قوله :

جنى على الشعر وأنغامـه * من ظن أن الشعر طوعُ العنان
يبعثر الألفاظ ممجوجـة * فى عجمة تبحث عن ترجمان
ذو جرأة يهدم أغلى المعانى * فبئس ما أعطى وتبت يدان
تراثنا ياقوم بحـوره وما * ضاق بلفظ مشـرق أو معان
لايستطيع العجز أن يهتدى * إلى كـنوز دونها لجتان

ولكن الالتزام بأصالة التراث لايفرض عليه استيحاءه فى تعبيراته ولغته وصوره الفنية وهذا ما نجده ماثلا فى شعر أحمد السقاف فمعجمه الشعرى فى بعض المواطن يتسم بالغرابة ونشم فيه رائحة البداوة القديمة كما فى قوله :

لكل أراكِ يملأ العينَ مَرْدُهُ

ومرغٍ وأشتاتٍ من الأثل والسلم

ونجد التعبيرات المأثورة كثيرة الورود فى شعره مثل : الحق الأبلج أو رفع اللواء أو بعث الأمل ، أو يرغى ويزبد أو حصد الندم أو جحد المعروف ، وهذه التعبيرات جميعها استقيتها من قصيدة واحدة هى (ياقائد العرب).

كذلك يلجأ الشاعر أحيانا إلى ما يسمى بالتضمين ، فهو يضمن قصيدته (ياساكب الدمع) بيتا للشاعر الحماسى :

لكن قومى وإن كانوا نوى عدد * ليسوا من الشر فى شئ وإن هانا

وهو ينظر فى قوله :

وإن كشَّر الليثُ الهصور لوثبة * فمن خطأ أن يحسبوه قد ابتسم

إلى بيت المتنبى :

إذا رأيت نيوب الليث بارزة * فلا تظنن أن الليث يبتسم

ومثل هذا كثير فى شعر السقاف لم أقصد إلى رصده ، بل الإشارة إليه .

كذلك ينبغى أن أسجل جنوح السقاف فى شعره أحيانا إلى البساطة التلقائية التى تدخل فى نثرية لغة التخاطب العادية البعيدة عن عمق الفكرة وجمال التصوير كما نرى فى قوله :

فمانزهتى غير تضييع وقت * وما وحدتى غير تجميع هم

ولما أتانى منه جواب * يؤكد لى شوقه بالقسم .. الخ

وفى قوله :

لبنان كان ولم يزل يُشكر * وعلى مدى الأجيال ما قصَّر

وفى قوله :

سلام ملؤه التقدير * إلى بلدة وندرمير

إلي البهجة والمتعة والراحة والتفيير

ولا يتعمق الشاعر أحمد السقاف كثيرا فى صوره ، فهى عفو الخاطر ينثال بها فى سماحة ويسر معتمدا على حماسته القومية فى توجيه المضمون وعلى جمال

الإيقاع اللفظى فى داخل الأبيات . وبعد فهذه الملاحظات النقدية لاتغض من قيمة شعر أحمد السقاف ولا ما يمثله فى شعر الكويت وفى الشعر العربى الحديث عامة من فكر أصيل وحس قومى يملأ العقل والوجدان إعجابا وحبا.

الفصل السابع
شعر حميدة رؤية في داخل أعماق الإنسان

كتب حميدة عبدالله حميدة أشعارا كثيرة قبل هذه المجموعة التي يقدمها للقارئ تعبيرا عن رؤيته الشعرية المعاصرة التي تتجمع أبعادها المختلفة في هذا العام (١٩٨٨) الذي أوشكت نبالته على الانطفاء .

ولاشك في أن هذه المجموعة التي تتحد في زمن إبداعها تفسح المجال أمام القارئ لإدراك العناصر الموضوعية والفنية التي تشكل رؤية الشاعر ، وهي فيما أرى : رؤية في داخل أعماق الإنسان . فماذا يمكن أن نجد في أبعاد هذه الرؤية ؟ إن أول ما يجذب الانتباه ارتباط الشاعر بالأرض والطبيعة ، بل اتحاده بهما اتحادا يتلاشى به الإنسان في الطبيعة ، وتتلاشى الطبيعة في الإنسان ، وهذا الارتباط يختلف اختلافا كبيرا عن العلاقة العضوية التي كان الشاعر الرومانسي يرتبط فيها بالطبيعة ، بحيث يتبادل الدور معها ، فالرومانسي كان يرى في الطبيعة النقاء والطهارة اللذين يفتقدهما في البشر ، ويستشعر فيها الجمال الذي يخلب لبه ويتمناه في اليوتوبيا الحالمة ، ولكن حميدة في رؤيته المعاصرة البعيدة عن النزعة الرومانسية يوجد في الأرض والطبيعة ، كما توجدان فيه ، ويراهما في الوجود والكائنات :

مشى نخلة

وكنت أسير صفصافة

فهذه الرؤية لاتعتمد على التشبيه بحيث يرى صاحبه نخلة ونفسه صفصافة ، أيا كانت علاقة المشبه بالمشبه به ، ولكن تنبع الرؤية من الإحساس بالوجود ، بحيث يرى الشاعر البشر جزءا من الطبيعة ، فلا يحس في النخلة أو الصفصافة مظهرا خارجيا يعبر عن ملامح شكلية ، ولكنه يحس وجودا حقيقيا فيه معنى العطاء بالثمر أو الظل . وفيه الامتداد والنضرة . وفيه الشموخ والاحتواء ، وفيه

معنى التفرد والوحدة . والدليل على ذلك هذا التحول الذى شهدته نهاية القصيدة (مشهد) فقد تحولت النخلة بفعل عامل مؤثر إلى صفصافة :

مشى نخلة

وحين امتد وجه الطفل فى عينيه

كان يسير

صفصافة

وفى (كائنات الحقول) نحس هذا الوجود يتفاعل ذاتيا فى الطبيعة :

رشرشةمنضباب

تُجملُ وجهَ الحقـول

كأنْ نطفةٌ تتخلُـــق

فى رحـم الوقـــت

كما نحس هذا التفاعل بين الإنسان والطبيعة فى القصيدة ذاتها :

أيا قبرات المساء الجميل

هلا يا هلا

يا هلى

غَسلُى

وذُرى

ما إن تغلغلت فى خُصَّ قلبى

حتى اشتعلت

نما فى اختلاط الندى

بالتراباحتراف

لشجوى

وحين نمضى فى قراءة قصائد هذا الديوان سنجد أن الأرض والطبيعة مصدران يتميزان بالثراء والعطاء فى صور الشاعر ورؤاه ، مهما اختلف المضمون الذى يشكل رؤيته ، وهذه الصور ليست حلية بلاغية يخلع بها على الكلام رونقا كأنها رداء ملئ بالتهاويل والنقوش ، بل هى جزء من نسيج التجربة الشعرية تنبع من فكر الشاعر ومن أعماق نفسه ، فهو يعبر عن الحنين برؤيته الداخلية للطبيعة

فيقول :

والحنين الذى من عيونى
يمد إلى ساحة الشمس
ممشى فممشـــى إلى
رغبة الشــجر المتشوق
نحو ميــاه التخلُّـــق

ومرة أخرى يصوره فيقول :

أراه مـــدائن مبثوثـــة
ونخيــــلا وكافـــورة
يتفيا شذاها قطا و أيائل

وهو يعبر عن تجربة حبه التى ترتفع عن المادية وتستغرق فى نشوة صوفية متخلقة فى رحم الطبيعـــة :

هـــذا دمـــى أنصفيــــه
فقبــلا هويتك بعــد تقاسمت
تفاحة الروح فى كوخ جسمك
ثـــم انســلت . . . وثُـــمَّ
تجاســـر فىَّ مـــن النخــل
قنــوان دانيــة فــانبهــرت

أما ليل الطواغيت من بنى إسرائيل فى فلسطين فكان :

معتكفا فى دم البرتقال
يحملـــق فــــيه
رغيفــــا من الضوء
ممشى إلى شجر الحــلم
ممشـــــى إلـــى
ربوة من صهيل الخُطــا

وغرام البنفسج والرغبة الهادرة ..

ويعيش الشاعر بوجدانه فى حادثة استشهاد أبى جهاد أو (الشهيد الذى يخضر من دمه شجر الوقت) ويخاطب أرض فلسطين من خلال اتحاده المتفاعل مع الطبيعة فيقول :

ووجهك حين غزاك الرصاص
غدا مشتلا للبيارق
مد إلى الأرض قنطرة الياسمين
وعياد الحصاد ...

إن الطبيعة فى دم الشاعر ، ولهذا فهى موجودة فى كل موقف وكل تـ بة فى حبه ، فى نجواه ، فى غضبه وثورته ، حتى فى أرض المعركة وأنهار الدم ، وليس ذلك بمستغرب من الشاعر الذى نشأ فى قرية مرزا الواقعة في شرق الإسكندرية ، فكان نبتة من أرضها وذرة من ترابها ، وكانت حبه الأول والدائم

هواها الجموح
يمد الجذور
ويسمق نخلا

وهو يرى الكون والوجود فى مرزا ، بل تتحد كل المرئيات فيها ، وتمتزج الأرض بالحب ، والكون بالأرض ، وينساب الخصب فى كل شئ

تنهض الآن مرزا فتستحلب
الطير والخلق ضرع الضيا وتمتلئ
السكك المتربات برائحة الخصب
والخصب بالحب ، والحب بالأرض
والأرض بالكون ...

ومرزا القرية مع كونها حقيقة تتحول إلى رمز فى رؤية الشاعر ، بل تخرج منها تحولات ورؤى كثيرة ، وتتشكل فى صور مختلفة ، ونراه يحس أن رمزه مستهدف لحملة بربرية تمسخ صورته وتشوه معناه فيقول

ربما قيدوك على حافة النهر يوما
ربما أوثقوا فى الشرايين دفق الدماء
ربما حجبوا عن عيونك صحو البراءه

واقتلعوا من ضلوعك أشجار فرحتنا

ربما ردموا سكة العاشقين بفيض مـن

الحنـــق البربرى وسـدوا مسارب

هذى العصافير ..

ولكن الرمز فى نفسه سيظل ملء العين والقلب ، بل ملء الوجود :

.... ولكنهم

لن ينالوا من العين والقلب والشّعر والماء

هذا الذى من ينابيع أوجاعنا يستفيض

وهذا الذى من بحـار الضلـوع يجئ

وتعيش مرزا الرمز فى وجدان الشاعر فيرى فيها (يوتوبيا) غير المنظورة ، تريحه من كده وشقائه ، ومن شدّة عشقه لها يبتكر الزمن المستحيل :

أجيئك من حقل حزنى

معى أخضر من كلام

ودفء لفاتحة الطـير

لى فى مدى العـين

منـك فضاء

ومتكأ وطريق

لمـرزا . .

ومــرزا

مـــزامير

فى شفـة الابتسام

ومرزا غرام وفاكهـة

وسـلام

وهى سورة الكدح المرتل فى حقول الضوء ، وسورة الجرح المسافر فى

الشرايين ، وصورة الطين ، وهى مركب ستدور فى الكون ، بل إنها تتحول فى النهاية إلى أسطورة أوزوريس :

أونهـــــرا

زوارق شــمـس

يوما تحـمل البــذرة

ينبت وجه من نهوى

حتى فلاحها عبد الله يتحول إلى رمز فهو :

.. نخلة عمرنا الممتد فى الطمى

وعبد الله زرع فى ضمير الجدب يربو

فى بيادرنا وموال وشبابه

وهو : ... قربان بأرض الشرق

... قربان بأرض العشق

... قربان بأرض البـرق

... مملكـــة وأيلكـــة

... وجد الكون ممتدا على جسد الحقول

وعندما غاب عبد الله الرمز

غابت كـلـلها الأشياء

وارتحــلت مواســمنا

وفـــتحت الأخـــاديد

ومـدت ظلهـا الأشباح

سدت وجه قريتنا التجاعيد

إن عبد الله هو أوزوريس الذى سينهض من رماد البعث ويمد أجنحة من التكوين فوق خرائط الزمن ، وقد اتحد مع قريته مرزا أو مصر - لافرق - فصارا شيئا واحدا .

واتحاد الشاعر بأرضه مرزا إنما هو اتحاد بوطنه الأم ، ولم تكن ثورته على ما أصاب مرزا من التشويه إلا ثورة على ما أصاب الوطن من زيف وبهرجة . بحيث

ينزف قلبه ألما حين يحس انفصاما بينه وبين وطنه ، بسبب إحساسه بالغربة فيه :

وحـــين نــــأت ذات بينـــى
وبـــين الوطـــن
صـــــارطيــــورى غريبـــا
بينى وبينـــك طائر ميمـــون
ياصاحبى رتق صباحك بالجنون
وعم كلاما إن للبـــلد البهارج

وهو يعيش بعقله ووجدانه فى هموم الوطن العربى الكبير وقضاياه ، فنراه يجسد مأساة فلسطين بعيدا عن الخطابية والتقريرية ، بل يصورها تصويرا دراميا أخاذا تشكلّ فيه الصور صراعا مع الوجود وثورة على الواقع ، وتتفجر شرايينها بالحب الثائر لهذه البقعة الغالية من أرض الوطن العربى التى تتفجر فيها الآن ثورة الحجارة :

أول الحب يادمنا طلقة
آخر الحب يادمنـــا
نخلـــــنا والبـــلاد
التى تغزل الثوب من جسد الشهداء
وزحف الطفولة فى ستـــرة الحرب
لـــعلع فى وتر القــوس من كفهـــا
حجــــروانفجــر

وتتفجر ثورته ضد الشعارات والجمود ، وتهزه لغة الصراع والقتال فيقول :

حدثتنى اللغات بأن الذى فى المخيــم
ينـــــزع قشــــرتنا اليابســــــة
حدثتنى اللغات بأن الذى فى المخيم باق
لـــــه الأرض والطيــــــر محتشدات
وبيـــــارة البرتقـــــال وصبح يعلقــــه

فوق نافذة العـــالم الدامسة .. .. .

حدثتى اللغات بـأن الـــذى

فى المخيم يفتح كتب الفجـاءة

يوقظ فى الأرض هذى الخيول

التى قيـــدتها الشعـــاراتِ

باقيمـــدالمخيـــمجســرا

إلـــــى بلـــد وهويـــة

أيها الواقفون على ســاحة المـــوت

تبتكرون الحياة تديرون مزولة الوقت ..

تنتشرون نخيلا على ساحة الأبجــدية

ولعلنا نلاحظ فى الصورة الأخيرة استخدامه للنخيل رمزا للشموخ والثبات ، وهو تأكيد لما سبق أن ذكرته من اتحاد الشاعر بالطبيعة بحيث صار كلاهما شيئا واحدا ، حتى إنه يقول فى إحدى قصائده : كل أعضائى ماء وشجر .

وتتكرر صور النخيل بصفة خاصة فى أشكال كثيرة ومواقف متعددة ، ويدفعنا ذلك للحديث عن الصورة فى شعر حميدة ، فهى تتميز بالغرابة وإثارة الدهشة ، وكثيرا ما يلفها الغموض وتتكاثف فيها الرموز . ونرى الشاعر يبتكر علاقات جديدة بين جزئياتها بحيث لا تعتمد على التشابه أو التماثل القريبين ، حتى مع استخدامه التشبيه أو الاستعارة التى تقوم فى أصلها على التشبيه.

وبالنظر إلى ما فى شعر حميدة من نزعة درامية واضحة سبق أن أشرت إليها لانرى صوره جزئية متعجلة ، ولكنها مشاهد حية متحركة ترسم وجودا آخر غير الوجود الفعلى للأشياء ، فنرى الهوى - على سبيل المثال :

يمد الجــذور

ويسمق نخلا

وأن هواها يصير عشاشا

لسرب يمام

وأن هواها

يمد جسورا

إلى ساحة الشمس

يفتح فى الأفق نافذة باتساع الحياة

لتنتشر الطير

يفتح بابا ليعبر عمر من الفرح المرتقب

وهو حين يصف قريته مرزا لايصف الطبيعة فيها ساكنة أو متحركة ، بل يعبر عن رؤيته الداخلية تعبيرا دراميا تستحيل فيه الأشياء إلى رموز جديدة ، فهى :

.... تمشـــــى على شاطـــــئ

من رموش الندى وتعض السكون فينبجس النبض :

كأكأة وصيــــاحا وسقسقة وثغاء

ورائحة الخبز تغتال سيف السغب

وتأمل جزئيات هذه الصور التى تثير الدهشة والاستغراب بعبثية تكوينها : الشاطئ الذى يتألف من رموش الندى ، وعض السكون ، وانبجاس النبض ، ورائحة الخبز التى تغتال سيف السغب .

ويصور الشاعر استفاقة قريته فى الصباح فى مجموعة أخرى من الصور التى يبدعها برؤيته الداخلية البعيدة عن ظواهر الأشياء وواقعها :

تنهض الآن مـــرزا فتستـــحلب

الطير والخلق ضرع الضياء وتمتلئ

السكك المتربات برائحـــة الخصـــب

والخصب بالحب ، والحـــب بالأرض

والأرض بالكون . مرزا علـى ترعة

الشوق تفرد من شعرها الفجـــرى

توزع أبناءها فى الحقول فتـــــربو

ويمتد أفق من الثمر الماجـن الملتهب

ثم يعبر عن حبه لقريته من أعماق رؤيته الباطنية فيقول لها :

.. .. .. أنت تلمين

شعثا من الخلق منحدرين على

شارع من عـــذاب ، تمرين

بالقمر الأبدي على الشرفات

وخطوك مشتعل بالبيـــادر

خطوك مشتــعل بالبــحار ..

وهذه الصور التى أشرت إليها تتجمع كلها فى قصيدة واحدة لتؤلف رؤية خاصة تعبر عن تجربة شعرية فريدة ، لاتنتمى إلى الرمزية وإن استعانت بالرمز ، ولا تمت إلى السريالية برغم عبثية تكوين الصور . لأن الشاعر لايكتب كتابة آلية مستمدة من اللاوعى ، ونحس دائما فى قصائده وعيا ومضمونا وفكرا .

وليست هذه القصيدة غير مثال لقصائده الأخرى من حيث وجود الفكرة التى ينسجها بصورة درامية كثيفة ، حلت بعض عناصرها فيما سلف من قول ، ولهذا نراه يختلف اختلافا واضحا عن غيره من الشعراء الذين ربما تناولوا هذه الأفكار من قبل . ففى قصيدة (مقاطع رمادية) يتحدث عن امرأة (تطلب الخبز والدفء) ولكن رؤيته لها تختلف عن رؤية عشرات الشعراء الآخرين الذين تناولوا الموضوع نفسه ، ففى رؤيته الجديدة يقول لها :

.. .. قد يتناسخ وجهك

والماء واللوتــس

ربما ربما تنعس

وتفيق على جرس أخضر

وسريـــر من السنـــبل

وهو فى ختام قصيدته يتحدى معها بشاعة الحياة فيقول

ياحبيـــبه هات يديك نـــسر

فوق جثة هذا السواد المقيم

والشاعر إذ يبتعد في هذه القصيدة عن الرمز الغامض فى مضمونها ويميل إلى الوضوح فى الفكرة يجنح إلى الرمز فى قصائد أخرى ، منها (امرأة من جحيم) التى يرمز بها - فيما أرى - لمصر ، ولكن رمزيته لاتغرقه فى لجة الإبهام الذى يستعصى على الفهم والإدراك كما نجد فى شعر الحداثيين

ولغة شعر حميدة تتميز بالقدرة الإيقاعية والتصويرية ، وبالخصوصية أحيانا فى تشكيلها أو دلالتها . ولا شك فى أن اللغة الشعرية تتفوق بقدراتها الهائلة على لغة الحياة اليومية بما يتاح لها من تلك العناصر الفنية الأخاذة ، ومن قدرات الخيال على إعادة تشكيلها وإيجاد دلالات جديدة لها ، فحين يقول حميدة : وكان الحزن مروحة ، لايعنى المروحة ذات الدلالة المعروفة ، أو حين يقول : وخلق الله منحدرين مبتلين بالليل ، لايعنى الانحدار أو الابتلال بمعناهما المعجمى ، وكذلك فى قوله : منبتين عن طقس الشوارع ، فلا الانبتات ولا الطقس هما ما نستخدمه فى أحاديثنا العادية ، وهكذا نجده فى كل أشعاره يعيد تشكيل اللغة حسب رؤيته الشعرية وتجربته الفنية .

ومن مميزاته الخاصة أيضا فى مجال اللغة استخدامه ألفاظا قد تكون مهجورة مثل (البنيقة) وهو يحيى استخدامها من جهة ، ومن جهة أخرى يتجاوز بها دلالتها المعجمية كما نتمثل فى توظيفه لها فى قصيدة (كائنات الحقول) . وفى القصيدة ذاتها عدد من الألفاظ التى يستخدم فيها قدراتها الصوتية ويفيد من دلالاتها الواسعة مثل (خشاش) التى نجد من معانيها المعجمية: حية الجبل وحية السهل ، ودواب الأرض التى لادماغ لها ، وحشرات الأرض والعصافير ، وغير ذلك . وقد جعل الشاعر هذا الخشاش يصرصر مستغلا القدرات الصوتية فى هذا الفعل بسبب تكرار مقطعه ووجود الصاد وهو حرف صفيرى. كما استغل أيضا هذه القدرات فى لفظ (رشرشة) و (مسهسات) ، ومن الألفاظ الغريبة التى استخدمها فى القصيدة نفسها (الحندوق) وهو نوع من النبات ، ولكنه وصف به مناديل الحقول . وفى قصيدة (تحولات) نراه يستخدم كلمة (طشاش) بمعنى المعرفة السطحية ، وتلك الدلالة يستخدمها العامة فى أحاديثهم مؤولة

عن المعنى الفصيح وهو الرشاش أو المطر الضعيف ، ويستخدم كلمة (الهميس) وصفا للحجر فيوحى بمعان كثيرة مرتبطة بالصوت ، ومادة (همس) تعنى خفوت الصوت ، وإن كان الهميس فى اللغة الفصحى هو صوت نقل أخفاف الإبل ، وهو لا يخرج أيضا عن معنى الخفوت ويستخدم (البهرمان) وهى كلمة غريبة غير مستخدمة ومعناها العُصْفر ويصبغ به كالحناء . ويستخدم (كاره) يمعنى حزمة أو صرة مستغنيا بها عنهما فى هذه القصيدة التى تتميز بلغتها الخاصة .

ونراه فى قصيدة (قلق) يستخدم الفعل (أحقل) منسوبا إلى الوقت فيضعنا فى إحساس غريب باتساع مدى الوقت ، لأن معنى (أحقل) اخضرَّ ونراه فى القصيدة ذاتها يدخل (أل) على الفعل الماضى (أسررن) فيضعها مقام الاسم الموصول ، ويستخدم فى قصيدته (قيروان الصبح لايرافق قط الندى) لفظـــا غريبا وهو الفعل (قرضب) ومعناه المعجمى : قطع وفرق ، ونسبته للأسى البكر يفتح أمامه تداخلات من الدلالات الكثيفة . ونراه فى القصيدة ذاتها يستخدم كلمة (يخش) بمعنى يدخل وهى كلمة يستخدمها العامة ولكنها فصيحة وقد استخدمها للدخول فى (جدل الظلال) فأبعدها تماما عن دلالتها العامية المألوفة . واستخدام (بغشة) من المطر أى مطرة ضعيفة ، ويستخدم فى قصيدة أخرى كلمة (الخَنْبش) ومعناه الكثير الحركة ولم يرد لها فعل فى المعاجم ولكنه استخدم اللفظة فعلا فى قوله (خنبش فيها الصباح) فأجاد توظيف الإيحاء الصوتى مع الدلالة المعنوية .

وواضح أن الشاعر متمكن من أداته اللغوية إلى حد كبير ، بصير بالمعجم العربى فى أصوله ، كما أنه بصير باللغة الشعرية ، فهو يحاول أن يوظف اللغة توظيفا صحيحا فى التعبير الشعرى ، وقد نأخذ عله بعض التجاوزات مثل (بيناى - وبيناك) لكن ذلك لاينقص من معرفته بالتراث اللغوى الذى يعيش فى أعماقه ، بل نرى التراث الأدبى العربى يطفو على السطح أيضا من حين لآخر يوظفه الشاعر فى رؤيته المعاصرة وتجربته الفنية الخاصة .

ولغة الشاعر تدفعنى للحديث عن موسيقى شعره ، فهو قد آثر شعر التفعيلة

، واستخدم ألوانا مختلفة منها ، تتناغم مع تجربته صعودا وهبوطا ، وحدة ورخاوة ، ونجده فى بعض قصائده يمزج بين تفعيلات متداخلة فى محاولة تجريبية لكى لاتكون التفعيلة الواحدة إيقاعا ثابتا نمطيا ، ولكن الحق الذى ينبغى أن يقال إن الشاعر فى قصائده التى التزم فيها التفعيلة الواحدة قد ارتفع بالقيمة التعبيرية والإيقاعية بحيث تميزت هذه القصائد على التجارب المشتركة التفعيلات ، كما نحس أن القوافى قد تسابقت إليه فى إيقاع جميل فى تلك القصائد ذاتها ، بينما توارت فى معظم تجاربه الأخرى .

وبعد فإن الحديث عن الظواهر الموضوعية والفنية، فى شعر حميدة يمتد كلما زاد التأمل فيه، وهو ثرى بمضامينه ودلالاته الفنية، وهو يعبر بصدق عن رؤية فى داخل أعماق الإنسان العربى المعاصر بكل مايعانيه من توتر وقلق وإحساس بالغربة فى مجتمعه، مع ارتباطه بالأرض وصراعه فى سبيل القيمة الإنسانية والحرية.

والشاعر حزين لأن مفهوم المعاصرة فى الشعر العربى الحديث قد غاب عن الكثيرين فقطعوه عن كل أصل وجعلوه (صرالجراد) كما يقول ، وهو حزين لأن الشعر قد خبت ناره وكسدت سوقه فى زمن طغت فيه المادة ، ولم يعد الناس مشغوفين بالشعر كما كانوا فى الزمن القديم لأن الشعر قد فقد هويته ووظيفته :

إنه الشعر يبكى طراوته
فى صلاة القبائل للماء والداء
فى هجمة القمر البدوى على واحة الروح
فى أجة الاصطلاء من القر ، فى
دندنات الهوادج ، بوح النساء
على مورد للمياه اختلاس الحجيج
لنظرة عشق
وماذا تقول الأباطح
للسالكين بها غمرة الفرح الشجرى
أصبح الشعر ضد المواعيد

والعشب ضد المواجيد

ضد ابتكار الهوية

من رحم الكدح ياصاحبي

أصبح الشعر صر الجراد

بل سيظل الشعر صدح البلابل وواحة الإنسان من عناء الزمان وغذاء الروح ومتعة الوجدان .

فهرست الموضوعات

الشنهابي للطباعة والنشر
نهاية ش درويش باشا أمام مزلقان غبريال الإسكندرية ت/ ٥٩٠٨٦٦٨

